مجموعهٔ مقالات

نقد و نظر دربارهٔ حافظ

و چند مقالهٔ دیگر

دکتر حسینعلی هروی

به اهتمام

عنایت‌الله مجیدی

نقد و نظر دربارهٔ حافظ

مجموعهٔ مقالات

نقد و نظر دربارهٔ حافظ

و چند مقالهٔ دیگر

دکتر حسینعلی هروی

به‌اهتمام

عنایت‌الله مجیدی

مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر
تهران ، ۱۳۶۳

هروی، حسینعلی
نقدونظر دربارهٔ حافظ
به‌اهتمام: عنایت‌الله مجیدی
چاپ اول: ۱۳۶۳
حروفچینی و چاپ: چاپخانهٔ کاویان
صحافی: چاپخانهٔ سپهر، تهران
تیراژ: ۵۵۰۰ نسخه

فهرست مقالات و مشخصات چاپ نخستین آنها

دعا برای آنها که خودکشی کرده‌اند

از خانم گابریلا میسترال، شاعرهٔ
شیلی، برندهٔ نوبل ۱۹۴۵ ترجمه از
متن فرانسوی از کتاب Treirze Prix
Nobeles «سیزده برندهٔ جایزه
نوبل اثر آقای آندره پیو André
Piot شاعر معاصر فرانسه»
«کتاب ماه، خرداد ۱۳۴۱»

خدایا: آنان که به خودکشی از جهان رفته‌اند، اکنون به چه حال در آغوش خاك خفته‌اند؟

آیا با سینه‌ای خالی از مایهٔ حیات، با دهانی پر از لخته‌های خون، با چشمانی از حدقه بیرون جسته، و به امیدی موهوم دست به دعا برداشته‌اند؟

بازگوی آیا وقتی مرگ آدمی را به کام خود می‌کشد، این اندازه بر او رحمت داری که مژه‌هایش را روی چشمان تاریك نیمه بازش بخوابانی؟

و در آن خاموشی اندرون درهم ریختهٔ او را، بی‌رنج و درد، به جای خود قرار دهی. دستهایش را روی حنجرهٔ سردش بگذاری؟

خدایا بازگوی اگر یکی از زندگان نهال‌گل سرخی برگور آنان بکارد، غنچه‌های آن به صورت زخمهایی سوزان خواهد شکفت؟

عطر آن جان‌گزا و جلوهٔ آن اندوه‌بار خواهد بود؟
شاخه‌های آن چون مار و افعی درهم بافته و هراسناك خواهد رست؟
جواب بده آیا وقتی روح از زندان تن رها شد،
هوا را به ملایمت شکافت و به سوی کرسی خدایی تو پرواز کرد،

نغمهٔ ملکوتی به هم خوردن بالهایش را می‌توان شنید؟
بازگوی آیا در بارگاه کبریایی تو حلقه‌ای تنگ ارواح آدمیان را درهم می‌فشارد؟
فضای عالم بالا برای روح ما چون صحرای دیولاخ وحشت‌زاست؟
و در آن حال پریشانی، روح آدمی قادر خواهد بود که نام تو را بر زبان آرد، و از تو یاری جوید؟ یا باید برخود بپیچد و از عاطفهٔ خاموش يك خدای ناشناس شکوه سردهد؟
کاش روزی پرتوی از خورشید تو برآنان می‌تافت،
و لکه‌های خونشان در آب لطف خداوندی تو شسته می‌شد.
کاش پیشانی درخشانت که چون مرمر سرد و خاموش است،
چشمان نافذت که در قضاوت بی‌پرواست، از چهرهٔ گنهکار آنان به سوی دیگر می‌گردید.
خدایا یقیناً آدمیان همه مستعد خطا و گناهند.
اما وقتی همهٔ این خطاکاران اصرار دارند که تو را عدالت مطلق بنامند،
من که تمامی روز چون شرابی تو را چشیده و نوشیده‌ام، در مستی خود، جز با نام عشق نمی‌توانم با نام دیگری تو را به سوی خود بخوانم.
در این صحرای بی‌پایان،
که آدمی دچار حیرت و سرگردانی است او را خواهی بخشید؛
زیرا تو پیمانه‌ای هستی صافی و لبریز،
از چکیده میوه‌های باغ ما: زمین.

حافظ و والری
یا
سنجشی بین جهان‌بینی عرفانی و مادی

زندگی و آثار شمس‌الدین محمد حافظ برای خوانندهٔ فارسی زبان نیازی به معرفی ندارد، اما ضرورت دارد چند کلمه‌ای دربارهٔ والری به عنوان معرفی بنگارد.

پل والری[1] به سال ۱۸۷۱ در شهر ست[2]، در ساحل جنوبی فرانسه، به دنیا آمده و به سال ۱۹٤٥ در پاریس درگذشته است. او متفکری است که شعر را وسیلهٔ بیان افکار خود قرار داده، و به گفتهٔ خودش، شعر سرودن برایش نوعی «ورزش» فکری بوده است. در سبك سخن، گرچه تحت تأثیر مالارمه، به شیوهٔ سمبولیستها گرایید ولی قالب شعر کهن را حفظ کرد؛ زیرا معتقد بود نوشتن «نوعی غلبه بر مقاومتهای واقعی است» و چون شعر نو، به جهت آزادی بسیار، مقاومتی در برابر گوینده ندارد، غلبه برآن لذتی نخواهد داشت.

سروده‌های دوران اول زندگی او تحت عنوان «مجموعهٔ اشعار قدیمی»[3] انتشار یافت و از آن پس بیست سال از شعر و ادب کناره گرفت. از آثار دورهٔ دوم نویسندگی او دو دفتر شعر است یکی به نام «پارك جوان»[4] و دیگری «قصیده‌ها»[5] که شهرت و احترامی تازه برای نویسنده حاصل کردند. او در این اشعار و در کتب دیگری که به نثر نوشته است پیوسته در پی این بوده که به نیازهای فکر و روح انسان پاسخ گوید، به روح خالص دست یابد و روش عمومی تفکر را کشف کند. اندیشه‌هایی دربارهٔ خلقت جهان و سرنوشت آدمی در آثار او بیان شده است.

1. Paul Valery 2. Sète 3. Album de vers anciens
4. La jeune Parque 5. Les Charmes

شهرت و احترام والری در دوران کمال ادبی بجایی رسید که از هرسو برای دادن کنفرانس و نوشتن مقدمه بر آثار ادبی دعوت می‌شد. از کشورهای خارج مثل انگلیس، سوئیس، بلژیك، ایتالیا... برای ایراد سخنرانی دعوتش کردند و مورد پذیرایی پادشاهان و رؤسای این کشورها قرار گرفت. والری در این زمان یك «قهرمان فکر» به حساب می‌آید.

در سال ۱۹۲٤ به ریاست انجمن قلم و در سال ۱۹۲۵، به جای آناتول فرانس، به عضویت فرهنگستان فرانسه انتخاب شد. به هنگام اشغال فرانسه شایستگی خاصی از خود نشان داد: در سال ۱۹٤۱ در آکادمی فرانسه نطقی دربارهٔ برگسون ایراد کرد که اولین گام در تشکیل «نهضت مقاومت» فرانسه تلقی شد. درگذشت او را مردم میهنش نوعی عزای ملی تلقی کردند و بنا به وصیت خودش در همان «گورستان دریایی» زادگاهش، شهر «ست»، که قصیدهٔ «گورستان دریایی» شاعر شهرت جهانی به آن بخشیده بود مدفونش ساختند.

و هم‌اکنون، در زیر سنگی که این دو مصراع از همین قصیده برآن کنده شده آرمیده است:

O récompense après une Pensée
Q'un long regard sur le calme des Dieux!

«آه پاداش بعد از فکری
همچون نگاهی ممتد بر آرامش خدایان!»

•

متنی که در این مقاله مبنای مقایسه بین والری و حافظ قرار گرفته همین قصیدهٔ «گورستان دریایی»[6] است که شاعر در وصف گورستان زادگاه خویش ساخته است، شعری است از دفتر (Les Charmes)، قصیده‌های والری.

آشنایی نگارنده و این قصیده از آنجا آغاز شد که در کتاب درسی دانشجویان چند بیتی از آن نقل شده بود، برای دریافت معنای آن ناچار به مراجعه و کاوش شدم و سرانجام پس از مطالعهٔ چند تفسیر از نویسندگان فرانسوی به ترجمهٔ مجموع قصیده پرداختم و آن را به پایان رساندم. اما نمی‌توانم ادعا کنم که همهٔ مشکلات ادبی و نکات فلسفی آن را روشن کرده‌ام، زیرا طرح این قصیده علی‌الاصول طوری است که گویی شاعر خود نخواسته است هرگز به حل قطعی برسد. توضیح این مطلب این است که قصیدهٔ گورستان دریایی بعد از انتشار موجب اختلاف نظرهای بسیار در محیط ادبی فرانسه گشت، شروح مختلف بر آن نوشته شد و سرانجام آقای گوستاو کوهن استاد ادبیات دانشگاه سوربن آن را موضوع درس خود قرار

6. Le Cimetière Marin

داد و برای مشکلات آن کتابی پرداخت زیر عنوان «کوششی برای تفسیر گورستان دریایی». استاد برای اینکه کار خود را قاطع جلوه دهد از خود شاعر خواست تا مقدمه‌ای بر این کتاب بنویسد و والری در این مقدمه نوشت:

«شعر یك نت موسیقی است که وسیلهٔ خواننده اجرا می‌شود، و مؤلف دیگر تسلطی بر آن ندارد. درست است که او خواسته چیزی بگوید، اما هرچه نوشته دیگر نوشته شده است. یك متن وقتی چاپ و منتشر شد ابزاری می‌شود که هرکس می‌تواند آن را به ذوق خود و در حد وسایلی که دارد بکار برد؛ اعتمادی نیست که مؤلف بتواند بهتر از دیگران از آن استفاده کند». نیز می‌گوید: «دشواری یك اثر مربوط به دو عامل است: آنچه خوانده می‌شود و آن‌کس که می‌خواند. برای یك مرد عامی دکارت و منتسکیو دشوارند»[۷]. و چون مخاطب والری طبقهٔ روشنفکر است، به پیروی از مالارمه نظریهٔ «هنر دشوار» را برمی‌گزینند، تا دقت مردم آشنا را تحریك کند، آن را به کار وادارد، و احساس لذت شاعرانه را برانگیزد. به هرحال این شعر در ادبیات فرانسه به عنوان نمونهٔ یك شعر فلسفی و مشکل شناخته شده و فهم آن، بخصوص در ترجمه، بدون شرح و تفسیر میسر نبود.

فشرده سخن گفتن، آوردن تشبیهاتی دور از ذهن، بدون مشابهت ظاهری اجزا و برمبنای تصوری پرپیچ و خم مانند تشبیه سکوت به «ساختمان عظیم در روح»[۸] و سرانجام، حافظ‌وار بازی فریبنده با مجاز و حقیقت فهم عبارات را مشکل ساخته است. با اینکه شاعر قید فکری خاص نداشته و از سیستم فلسفی ویژه‌ای پیروی نکرده است معذلك اشارات فلسفی بسیار دارد؛ و ترکیب دشواریهای لفظ و معنی فهم مجموعه را مشکل می‌سازد.

به جهت وجود همین مشکلات، بعد از پایان یافتن کار ترجمه، احساس کردم خوانندهٔ فارسی زبان، که دهنش با جهان‌بینی روشن عرفانی خو گرفته، برای ورود به متن تاریك والری به مقدمه‌ای نیاز دارد، چند صفحه‌ای نوشتم، در ضمن این نگارش بی‌اختیار مقایسه‌هایی میان افکار حافظ و والری پیش آمد: گاهی از جهت مشابهت و گاه از لحاظ اختلاف فکر. این مقایسه‌ها در نظرم جالب جلوه کرد، رفته رفته گسترش یافت و بر سراسر مقدمه سایه افکند و عنوان گفتار را از «مقدمه بر گورستان دریایی» به حافظ و والری تغییر داد. گرچه مفهوم این عنوان یك مقایسهٔ کلی میان این دو متفکر است، ولی آنچه در این مقاله انجام شده تنها مقایسه‌ای است میان «گورستان دریایی» و حافظ. ولی از آنجا که این قصیده

۷. والری، «در بارهٔ گورستان دریایی»، (Au sujet du Cimetière Marin)
به‌نقل از لاگارد میشارد، ص ۳۰۹

۸. شعر ۱۷ O mon silence ... Edifice dans l' âme,

برای رسیدن به عشق درك زیباییهای جمال خالق لازم است شاعر در سراسر کتاب خود ما را به شناخت زیبایی رهنمون می‌شود، زیرا به نظر او: «غرض کرشمهٔ حسن است...» از خلقت جهان نه حاجتی دیگر.

هدف غایی زندگی را شناخت و لذت بردن از زیبایی می‌داند، «مراد دل ز تماشای باغ عالم چیست»؟ به نظر او گل چیدن با دست مردم چشم از رخ معشوق و این معشوق هر چیزی است که جلوه‌گاه زیبایی باشد؛ و زیبایی را در همهٔ جهان طبیعت می‌بیند. نغمهٔ موسیقی، پرندهٔ زیبا، انسان، حیوان، گیاه، حرکت، لفظ، معنی همه برای او جلوهٔ جمالند. در همهٔ این نمودهای زیبای طبیعت نیز جوشش حیات را می‌بیند. نرگس و لاله در نظرش حیات، حالت و حرکت کمالجو دارند، در راه زندگی با آدمی همراهند، جز اینکه بکلی آزادند و فارغ از قراردادها :

لاله ساغر گیر و نرگس مست و بر ما نام فسق
داوری خواهم خدایا پس که را داور کنم

فهم این طبیعت کمالجو و عشق ورزیدن با آن راه وصول به خالق و ابدیت است؛ اما کار آدم عامی نیست، دید عرفانی و شناخت زیبایی می‌خواهد:

عارفی کو که کند فهم زبان سوسن
تا بپرسد که چرا رفت و چرا باز آمد

شناخت زیبایی او را به سوی هنر و زیباییهای آن می‌کشاند، ادراك کامل هنری به او می‌بخشد و شاهکارها می‌آفریند. مگر نه این است که زیبایی عاشق جلوه‌گریست، و خلقت جهان بر اثر جلوهٔ زیبایی بوده، روح زیبای او نیز آینه‌ای برای خود نمایی می‌خواهد و در قالب لفظ و معنی و وزن و قافیه جلوه می‌کند:

حافظ عروس طبع مرا جلوه آرزوست
آئینه‌ای ندارم از آن آه می‌کشم

شاعر رند سالك منزلهای این عشق سرمدی است و هر مرحله از تحول جسم خود را ارتقاء به مرحلهٔ بالاتر می‌بیند: اما عشق او حالیست که به تعریف منطق ارسطویی نمی‌گنجد. قابل وصف و بیان نیست، «حدیث عشق که از حرف و صوت مستغنی است»[10] نوری است که در شور و جذبه بر دل می‌تابد[11] و گرچه به گفتهٔ

۱۰. حدیث عشق که از حرف و صوت مستغنی است
به نالهٔ دف و نی در خروش و ولوله بود

۱۱. مقایسه شود با این عبارت پاسکال از کتاب تفکرات ــ «Pensées».

C'est le cœur qui sent Dieu non la raison. Voilà ce que c'est que la foi: Dieu sensible au cœur non à la raison.

(این قلب است که خدا را حس می‌کند نه عقل. ایمان این است ، خدایی که با قلب حس می‌شود نه با خرد).

خودش آغاز و انجام جهان را نمی‌بیند:

داستان من و معشوق مرا پایان نیست
آنچه آغاز ندارد نپذیرد انجام

اما مسیر کلی حرکت را درک می‌کند. او راه وصول به حقیقت را داشتن بینش عشقی و راه رسیدن به این بینش را پاك کردن دل از آلودگیها، پست نشدن، مهر ورزیدن قطره با دریا و ذرهٔ ناچیز با سرچشمهٔ مهر دانسته است: «تا به خلوتگه خورشید رسی چرخ زنان»[۱۲]. و برای تیز کردن آتش این عشق است که به مستی پناه می‌برد، در این عالم چشم‌اندازهای دلفریب می‌بیند و بی‌پروا می‌گوید:

زاهد چو از نماز تو کاری نمی‌رود هم مستی شبانه و راز و نیاز من

واقعیت ورای گودال هر چه باشد شاعر عارف: «خوشست خاطرش از فکر این خیال دقیق»، و با این امید شیرین سر به بالش عشق ابدی می‌گذارد.

اما انسان صنعتی قرن بیستم که می‌خواهد همهٔ مسائل را بر مبنای فلسفهٔ اصالت عقل حل کند در جواب این سؤال گنگ علامت استفهام و تعجب، به کجا خواهد رسید!؟ والری را، آنطور که در قصیدهٔ گورستان دریایی خودنمایی کرده، نمایندهٔ این انسان مادی و متفکر می‌بینیم. سنجشی مختصر میان حافظ و والری (در این قصیده) جواب سؤال ما را روشن می‌کند.

والری فیلسوفی مادی است. متفکران غربی او را «عقل استدلالگر»[۱۳] خوانده‌اند؛ و در عین حال، مانند حافظ شاعری است نازك خیال با تصوری نیرومند، که افکار خود را در قالب تشبیهات و کنایات بیان می‌کند. بهشت و ابدیت را «دروغ زیبا و فریب مقدس»[۱۴] می‌داند. فنا را در جسم و روح بشر می‌بیند و می‌گوید: «بی‌حوصلگی مقدس نیز خواهد مرد»[۱۵] یعنی مرگ حتی شتابزدگی مؤمنان را برای رسیدن به بهشت از میان خواهد برد. اما حافظ، با اینکه به وجود خالق و بقای روح معتقد است، برای اثبات این عقیده به دنبال عقل و استدلال نمی‌رود، و بعد از اطمینان

۱۲. کمتر از ذره نه‌ای پست مشو مهر بورز
تا به‌خلوتگه خورشید رسی چرخ زنان

۱۳. رجوع شود به R. de Montvoalon، صفحهٔ ۱۴۱ ازکتاب «Un Milliard d'analphabètes» جمله این است ، «C'est Valery, la raison raisonnante». یا رك به‌ترجمهٔ فارسی همین کتاب تحت عنوان «بیسوادی در جهان» ص ۱۳۹ ، این والری است عقل استدلالگر، ترجمهٔ نگارنده.

۱۴. شعر (۱۰۶) Le beau mensonge et la pieuse ruse!

۱۵. شعر (۱۰۲) La sainte impatience meurt aussi!

به اینکه «حل این نکته بدین فکر خطا نتوان کرد»[۱۶] راه خرد را می‌بندد و به عشق پناه می‌برد:

«اسیر عشق شدن چارهٔ خلاص منست
ضمیر عاقبت اندیش پیش بینان بین»

درحالی که والری به این سطح از تجرد نرسیده است. او جز به طریق علمی نمی‌تواند فکر کند. عقل استدلالگر او را رها نمی‌کند تا با خیالات صوفیانه سرخوش باشد، پایش از زمین و قوانین طبیعت جدا نمی‌شود. او در سراسر قصیده گاه بصراحت و گاه با کنایهٔ «دریا» از روح سخن می‌گوید اما درست نمی‌توان دانست این روح در نظر او چه تعریفی دارد.

آنچه مسلم است روح والری آن جوهر مجرد مجزا از بدن نیست که خود دارای حیاتی مستقل و جاودان باشد، و بیرون از تأثیر قوانین ماده. او هنگامی که، مانند حافظ، از صعود روح به خلوتگه خورشید سخن می‌گوید بیمناک است که مشعلهای ذروهٔ خورشید آن را بسوزانند و به روح خود می‌گوید: «از تو دفاع می‌کنم در برابر عدالت شایان تحسین نور و خالص بـه جایگاه نخستینت باز می‌گردانم.»[۱۷] او از سویی خورشید را نمودار مطلق، ابدیت و حقیقت می‌گیرد و تصور می‌کند روحش به این چشمهٔ خورشید باز خواهد گشت و از سویی بیمناک است که بال و پرش در این معراج سوخته شود.

گرچه مکتب عرفان حافظ به‌خوبی می‌تواند کنجکاوی ذاتی و عشق به جاودانگی انسان را ارضا کند؛ اما برای یک انسان فلسفی مانند والری، هر فکری که بر منطق انسانی مبتنی نباشد خیالی باطل شمرده می‌شود. این است که شاعر مادی برای سؤالات ماوراءالطبیعهٔ خود نه از طریق مذهب جوابی می‌یابد و نه از راه اشراق قلبی ــ نه‌شریعت و نه طریقت ــ. عقل و استدلال و میزانهای سنجش امور این جهانی گرهی از مشکل او نمی‌گشایند. این سرگردانی است که در آخر قصیده بر زبان او می‌آورد: «موجها، با آبهای سرمست، درهم کوبید این بام آرام را...»[۱۸]

۱۶. مشکل عشق نه در حوصلهٔ دانش ماست
حل این نکته بدین فکر خطا نتوان کرد

۱۷. شعرهای ۳۷ تا ۴۰

L'âme exposée aux torches du solstice,
Je te soutiens, admirable justice
De la lumière aux armes sans pitié!
Je te rends pure à ta place première :

۱۸. اشعار (۱۴۳ و ۱۴۴)

Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille...

والری نمایندهٔ انسان صنعتی قرن ماست. انسانی که به برکت هوش خود به این درجه از تمدن رسیده و سراسر زندگیش غرق در فراورده‌های علم تجربی است، مشکل می‌توان به او گفت:

بس هوشمند سلسله ننهاد دست عشق
خواهی که زلف یار کشی ترک هوش کن

ترک عقل و هوش برای او ترک زندگی موجود است.

*

عرفان هندی برای زندگی آدمی دو جهان دیده: فانی و باقی، جهان فانی را در مقابل جهان باقی قرار داده است و تحمل ریاضت و کشتن نفس مادی را شرط وصول به مبدأ و درك جهان باقی شمرده، کوتاه سخن، از ترس نیستی هستی را فدا کرده است. تصوف ایرانی گر چه از لحاظ کلی معتقدات ماوراء الطبیعهٔ هندی را پذیرفته، اما آن شاخهٔ چپ افراطی که حافظ نمایندهٔ پرشور آن است، در کمال رندی، به‌جای فدا کردن جهان فانی حداکثر بهره بردن از آن را توصیه کرده است. برای اینکه غفلت گریبان آدمی را نگیرد هشدار می‌دهد که: «عاقبت منزل ما وادی خاموشانست»، و برای اینکه این عاقبت خاموش هم اکنون دست و دل او را سرد نکند می‌افزاید: «حالیا غلغله در گنبد افلاك انداز».

ناپایداری جهان نه تنها او را به گوشه‌گیری و ترك دنیا نمی‌کشاند بلکه انگیزه‌ای است برای استفادهٔ بیشتر. در حالی که حکمت یونانی مبنای کشف و تحقیق را بر منطق ارسطو نهاده، زندگی مادی این جهانی را اصل قرار داده و کوشیده است همهٔ مسائل جهان را در تنگنای عقل آدمی حل کند. به گفته هگل، فلسفهٔ یونانی خواسته است «نامتناهی را در متناهی بگنجاند»[۱۹].

والری نیز از همین طریق گام برداشته و تصور کرده است همهٔ کالاها را می‌توان با یک ترازو سنجید.

او انسانی است، گرچه به قول پاسکال، مثل یک نی ضعیف، اما دارای فکر[۲۰]، انسانی با شعور و با شکل متفکر. موجودی که می‌داند وجود دارد؛ ولی خود را در برابر دستگاه عظیم کائنات می‌بیند. دستگاهی بی‌نهایت عظیم و نیرومند

۱۹. به‌نقل از آندره دوشتارك André de Staercke، مجلهٔ سنتز Synthèse، بلژیك شمارهٔ ۶، ۱۹۴۷ Reflexions sur le «Cimetière Marin» «اندیشه‌هایی در بارهٔ گورستان دریایی».

20. L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, Mais un roseau pensant. (Pascal, Pensées)

انسان جز يك نی نیست، ضعیف‌ترین موجود طبیعت، اما يك نی متفکر. پاسکال، تفکرات.

اما بدون شعور، بدون اشعار به هستی خود، تابع قوانین ریاضی و عاری از عواطف انسانی، دستگاهی زیر حکومت قانون نه شعور. او بعد از تأمل در این دستگاه، یا به گفتهٔ خودش، بعد از یک نگاه ممتد روی آرامش خدایان [۲۱]، خورشید را سازندهٔ جهان و مجری احکام عدالت می‌بیند و جنبشهای حیات را اثر تابش خورشید بر دریا می‌شناسد. با چشم فیزیکی می‌بیند که چگونه خورشید، از میلیونها سال تا کنون، «همچنان در عمل معدن و کان است که بود.»[۲۲] ظهر را نمودار چهرهٔ کامل خورشید گرفته می‌گوید: **«ظهر عادل آنجا ازآتشها می‌سازد دریا را، دریای همیشه از نو آغاز شده را.»**[۲۳] ولی هرچه نگاه خود را پرواز می‌دهد نه استاد ازلی در پس آینهٔ آسمان می‌بیند[۲۴]، نه پرتو روئی[۲۵] و نه چهرهٔ مقصودی[۲۶] تا با حافظ بگوید: «ای آفتاب آینه‌دار جمال تو»[۲۷]، افسرده، در بازی جهانسازی خورشید و دریا حیران می‌ماند و با تلاشی جانفرسا می‌خواهد همهٔ این حیرت خود را به نیروی عقل حل کند.

اما رندی شاعر شیراز نه همان در این است که نارسایی میزان عقل را برای سنجش کالای بی‌نهایت باز می‌شناسد، بلکه در این است که با پناه بردن به عشق و «شراب خانگی ترس محتسب خورده»، تا حد بسیار خود را از وسوسهٔ این سنجش می‌رهاند؛ درحالی که والری شاعر شهیر بی‌پروای عشق و شراب قرن ما، نه توانسته است از عشق پناهگاهی و نه از آن تلخ‌وش معجونی برای تسکین خیالات دورپرواز خود بسازد. شاعر عارف، با تکیه بر زورق تصوف در بیکران زمان سیر می‌کند در حالی که سر مست و امیدوار می‌سراید:

بده کشتی می تا خوش برانیم
در این دریای ناپیدا کرانه

21. Qu'un long reg rd sur le calme des Dieux!

۲۲. طالب لعل و گهر نیست و گرنه خورشید
همچنان در عمل معدن و کانست که بود

۲۳. شعرهای ۲ و ۳
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée!

۲۴. در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند
آن‌چه استاد ازل گفت بگو می‌گویم

۲۵. روشن از پرتو رویت نظری نیست که نیست
منت خاك درت بر بصری نیست که نیست

۲۶. روزگاریست که جان چهرهٔ مقصود ندید
ساقیا آن قدح آینه کردار بیار

۲۷. ای آفتاب آینه دار جمال تو مشك سیاه مجمره‌گردان خال تو

اما این زورق در دسترس شاعر ماتریالیست نبوده است. او جز قایقهای سفید بادبانی که چون «کبوتران بر بام دریا دانه می‌چینند»[۲۸] چیزی ندیده است، ناچار هنگام تماشای گورستان ساحلی شهر «ست» دستخوش بازی امواج مدیترانه گردیده در تصور عدم غرق می‌شود و به مثابهٔ شکوه از خردی و ناچیزی آدمی، به خورشید، که در نظرش خالق و فرمانروای جهان ماست، می‌گوید: «حسرتها، تردیدها و اجبارهای من، نقص‌اند بر الماس بزرگ تو»[۲۹].

خدا خواندن خورشید سخنی تازه نیست. قدیمترین باور مذهبی انسان بوده زیرا همین که چشم به جهان گشوده خورشید را نوربار و حیات بخش یافته است. به جرأت می‌توان گفت در میان همهٔ معتقدات رنگارنگش دربارهٔ خالق خویش این منطقی‌ترین باورهای او بوده است. خیام با چه لطافتی این معنی را بیان کرده است:

چون چشم خدای بین نداری باری
خورشید پرست شو نه گوساله پرست

والری هم چون چشمی ندارد که بتواند خدای خورشید را در بی‌نهایت ببیند به دیدن خورشید خدا اکتفا می‌کند و عقاید مسیحی محیط خویش را طرد می‌کند.

سخنان رهبر مهرپرستان پروبا اسپانیاییهای اشغالگر مقایسهٔ زیبایی میان طرز فکر ساده مهر پرستی و عقاید مجرد مسیحیت است و به خوبی می‌تواند اساس اندیشه‌های والری را در مقایسهٔ مسیحیت و مهرپرستی روشن کند. وقتی مبلغان مسیحی می‌خواستند افکار پیچیدهٔ مسیحیت را به جای خورشید تابان به بومیان بپذیرانند، اینکا، فرزند خورشید و رئیس بومیان می‌گوید «آمدیم که من دین پدران خود را رها کنم و از خدای جاودان و آسیب ناپذیری همچون خورشید باز گردیده و مردی را به خدایی بپذیرم که به گفتهٔ خودتان زبون مردم گردیده که گرفته و به دارش زده‌اند. بسیار شگفت است که شما از این تندیسه‌های خورشید که باری چشم و ابرو و دهانی دارد و به آدمی می‌ماند جلو گیرید و به جای آن این خاج را که دو تکه سیم است به روی هم گذارده و به هیچ چیز مانند نیست به میان کشید. پرستشی که شما به این خاج می‌کنید بی‌معنی‌تر از پرستش ما بـه تندیسهٔ خورشید است.

۲۸. شعر ۱ و شعر ۱۴۴

Ce toit tranquille ou marchent
les colombes,

۲۹. شعرهای ۸۰ و ۸۱

Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes
Sont le défaut de ton grand diamant...

اگر پرستش به یك چیز بی‌جان بد است خاج شما نیز بی جان است. اگر این نشانه است و به نام نشانه پرستیده می‌شود تندیسه‌های ما نیز چنین است.

پس چه ایرادی به آنهاست. اما داستانهایی که این کشیش از آدم و حوا می‌گوید من نیك نفهمیدم او آنها را از که شنیده»[30]

ژان کوکتو، شاعر معاصر والری نیز در این قصیده به خلاقیت خورشید و تمایل به پرستش آن اشاره کرده است:[31]

خورشید، تو را پرستش می‌کنم، همچون وحشیان پرستند،
که سینه بر ساحل می‌سایند
خورشید، تو کرم‌هایت را براق می‌کنی
سبدهای میوه و حیواناتت را درخشان می‌سازی
جسم مرا دباغی و نمك سود کن،
درد بزرگ مرا از من دور کن
سیاه زنگی که دندانهایش می درخشد
در ظاهر سیاه و در درون گلگون است
من در درون خود سیاهم و در ظاهر گلگون،
طبیعت را مبدل ساز
بوی و رنگ مرا تغییر ده
همچنانکه یاقوت سرخ را به گل مبدل ساختی
زنجره را بر سر کاج به فغان آور
مرا با بوی تنور نان آشنا کن
درخت که هنگام ظهر از شب پر شده
شامگاه آن را به اطراف پراکنده می‌سازد
رؤیاهای تاریك مرا پراکنده ساز.
خورشید خوب آدم و حوا،
انبان خرده ریزت را
برای جانوران وحشی، سواحل آنتیل می‌گشایی،
برای ما هر چه بهتر در چنته داری بیرون آر
تا چشمان ما را تباه نکنند

۳۰. کسروی، پیدایش امریکا، ص ۲۱۷.

۳۱. ازقصیدهٔ Batterie قورخانه؛ با حذف چند مصراع، به‌نقل از:
Les grandes étapes de la Civilisation Française, Bordas
پاریس، ۱۹۶۹. ص ۵۱۵.

خورشید، من ضربه های تو را
ضربه های سخت مشت تو را برگردنم تحمل می‌کنم
و هنوز تو هستی که در نظر من برتری داری
خورشید، ای جهنم لذت بخش.

والری از خدا نام برده اما نه چنان خدایی که در این سیاهی انبوه نقطه‌ای نورانی و پرتوی رهگشا باشد. به همان قیاس که روحی که در قصیده از آن سخن گفته غیر از روح مجرد است، چنانکه از روح بزرگ افلاطونی نیز به طعنه یاد می‌کند[۳۲]، خدای والری هم خدای مذهب و عرفان نیست. در سراسر قصیده هر جا از خدا نام برده، به رسم اساطیر یونان، خدایان گفته، و گاه، به اصطلاح فلسفی آن را «علت ابدی» نامیده است[۳۳].

بی شک او مهرپرست یا معتقد به ارباب انواع نبوده ولی با این طرز بیان خواسته است بی‌اعتنایی خود را به توحید نشان دهد. در عصری که امیل لودویك فیلسوف ماتریالیست می‌گوید «... و سر انجام انسان خدای فعلی را خلق کرده»، والری خدای مسیحیت را به کنایهٔ «کبوتران محتاط و فرشتگان کنجکاو»[۳۴]، که اولی سمبول روح‌القدس، شخص سوم تثلیث، و دومی نمودار رحمت الهی در دین مسیح است، طرد می‌کند و از سگ وفادار دریا (روح) می‌خواهد در هنگامی که مشغول تفکر است این کبوتران و فرشتگان را از گرداگردش دور کند تا بتواند آرام و آزاد بیندیشد. ابدیت را نحیف و سیاه می‌شمارد، با معشوق صوفیان مهری ندارد، و چون منطق یونانی هم نمی‌تواند برای او نامتناهی را در متناهی بگنجاند سرانجام از حیرت بیرون نمی‌آید و مأیوسانه می‌گوید:

«بشکند، پیکر من، این شکل متفکر را»[۳۵].

در نظر والری برای روح و جسم بقا یا تولدی دیگر متصور نیست؛ او در سراسر این قصیده به گفتهٔ پندار[۳۶] شاعر یونانی نظر داشته که می‌گوید: «روح من،

۳۲. شعر ۹۷ Et vous, grande âme, esperez vous un songe

۳۳. شعر ۱۱ Ouvrages purs d'une éternelle cause,

۳۴. شعرهای ۶۵ و ۶۶

Eloignes-en les prudentes colombes,
les songes vains, les anges curieux!

۳۵. شعر ۱۲۸ Brisez, mon corps, cette forme pensive!

۳۶. Pindaae شاعر غنایی یونان، متولد در سینوسفال و متوفی در ارگوسن (۴۴۱ - ۵۲۱ ق.م) جسارت افکار، درخشندگی انشاء وغنای تصویر از مشخصات کار اوست.

در آرزوی جاودانگی مباش، تا توانی از عرصهٔ امکان بهره برگیر»[۳۷]، روحی که والری نیز در سراسر قصیده از آن دم زده روحی جاودان نیست، همین روح پندار است که امیدی به جاودانگی خود ندارد؛ نوری است که با از میان رفتن ماشین مولد بدن نابود می‌گردد. کوتاه سخن، این قصیده، همچنانکه والری خود دربارهٔ اشعار بودلر گفته، «ترکیبی است از گوشت و روح»[۳۸]. و با اشاره به قسمت آخر شعر شاعر یونانی است که در قطعه شعر آخرین خود می‌گوید:

«باید بکوشیم که زندگی کنیم»[۳۹]، یعنی اکنون که از درك این مسائل عاجزیم، امیدی به ابدیت نداریم، لذت زندگی را فراموش نکنیم. ولتر نیز پیش از او گفته «باغچه‌مان را بکاریم». می‌توان با زبان حافظ به این فیلسوفان طبیعی گفت:

تو کز سرای طبیعت نمی‌روی بیرون
کجا به کوی حقیقت گذر توانی کرد؟

اما آیا می‌توان انسانی را سرزنش کرد به خاطر اینکه نمی‌تواند جز بر مبنای منطق و خردی که آفریدگارش داده دربارهٔ او بیندیشد؟ برای فرار از نیستی و جاویدان ساختن خود انسان قصه‌ها ساخته، اما آیا این قصه‌ها می‌توانند همهٔ مردم را بفریبند؟ تصور عدم، یا زندگی بعد از مرگ، که موجب ترس آدمیان گشته دشوار نیست، همان زندگی پیش از تولد است که هر انسان زنده داشته. حیات بی شک در همهٔ مراحل هستی به نسبتی و نوعی وجود دارد. انسان نیز، همچنانکه پیش از تولد در جریان این حیات متحول بوده، بعد از مرگ نیز در مسیر آن خواهد افتاد، و همچنانکه پیش از تولد رنجی از نیستی نبرده بعد از مرگ نیز نیستی برای او دردناك نخواهد بود: یک هستی بی رنگ، علی‌هذا بی رنج.

به نظر شاعر عارف زندگی پیش از تولد سیری بوده از عدم به وجود، سیری در مسیر تکامل:

رهرو منزل عشقیم و ز سر حد عدم
تا به اقلیم وجود این همه راه آمده‌ایم

این سیر بعد از مرگ نیز ادامه خواهد یافت:

در ره عشق از آن سوی فنا صد خطر است
تا نگویی که چو عمرم به سر آمد رستم

و بدین ترتیب در نظر او حیاتی جاودان متصور است؛ و انسان سالکی است در این طریقت. اما در نظر والری نام چنین سیر و تحولی را نمی‌توان جاودانگی

۳۷. به‌نقل از Lagarde Michard ، قرن بیستم، ص ۳۲۵.
۳۸. به‌نقل از Lagarde Michard ، ص ۳۳۴. والری، موقعیت بودلر.
39. Le vent se lève!... il faut tenter de vivre!

نهاد، زیرا قضاوت او مبتنی بر پدیده‌های محسوس است. او همین جسم خویش را می‌جوید نه صورتهای دیگر، حتی برتر آن را. او با هشیاری کامل تغییرات جسم مادی خود را دنبال می‌کند و می‌گوید:

«آسمان زیبا، آسمان حقیقی، مرا ببین که در تغییرم!
بعد از آن همه غرورها و بطالت‌های شگفت‌آور...
خود را تسلیم این فضای درخشان می‌کنم،»[۴۰].

و در تصور بسیار نیرومند خود هم اکنون بوی دودی را که از سوختن جسدش به فضای درخشان می‌رود استشمام می‌کند[۴۱]. او دیده است که چگونه ماسهٔ سرخ استخوان آدمی را می‌مکد و حیات را به گل سرخ می‌دهد[۴۲]؛ اما گل سرخ والری نیست. پس این حیات رنگارنگ را نمی‌توان جاودانگی نامید. چنین است که شاعر وجود این جهانی خود را با مرگ تن پایان یافته می‌داند، و چون آنچه مورد علاقهٔ اوست زندگی در این جهان است با همین شکل متفکر، نه نفس حیات با هر شکل و کیفیت دیگر، پس نمی‌توانند به ابدیت معتقد باشد. حیات پیش از تولد برای او در حکم عدم بوده، چون آن را بیاد نمی‌آورد، زیرا حافظه است که ما را با گذشته پیوند می‌دهد و وقتی این پیوند گسیخته شد هرچه بوده در حکم عدم است؛ بعد از مرگ هم اگر حیاتی برای او باشد چیزی از زندگی این جهان را به یاد نخواهد داشت. او در حقیقت رابطه‌ای میان صورتهای مختلف جسم خود نمی‌بیند تا به وحدت وجود معتقد باشد. چیز دیگر بوده، چیز دیگر شده و چیز دیگر خواهد شد. از سوی دیگر از دست دادن امید بازگشت و یأس از ابدیت نیز برایش دردناک است و می‌گوید:

«ابدیت نحیف سیاه و زرین...
که نه آن را باور می‌کند، و نه مردود می‌شمارد،
این جمجمهٔ خالی و این خندهٔ ابدی»[۴۳].

۴۰. شعرهای ۳۱ تا ۳۴:

Beau ciel, vrai ciel regarde! - moi qui change!
Après tant d'orgueil après tant d'étrange
oisiveté, mais pleine de pouvoir,
Je m' abandonne à ce brillant espace,

۴۱. شعر ۲۸ Je hume ici ma future fumée

۴۲. شعر ۸۶ L'argtle rouge a bu la blanche espèce,

43. Maigre immortalité noire et dorée

. . . .

Qui ne connait, et qui ne les refuse,
Ce crâne vide et ce rire eternel!

عدم در نظر او همین بودنها و شدنهای گسیخته است، گسستن از حال و محیط مأنوس، از خاطرات گذشته و امیدهای آینده. جدایی‌هاست که انسان عاطفی را رنج می‌دهد و می‌خواهد با وعده‌های شیرین دوباره همین محیط را در جهانی دیگر برای خود بسازد. والری، نی متفکر پاسکال نیز: «از جداییها شکایت می‌کند»، جایی که می‌گوید: «کجا رفت سخنان مأنوس مردگان، هنرهای ویژه و روحهای فردیشان»[۴۴]. نه تنها تصور بریده شدن از نیستان حیات شاعر را رنج می‌دهد بلکه او پیش از هر چیز، با شعر، این نوای درون خـود مأنوس است و از سر سوز می‌گوید:

روح من وقتی بخارگونه شدی باز نغمه خواهی سرود؟[۴۵]

•

درمورد سبک گفتار اگر بخواهیم مقایسه‌ای بین حافظ و والری بعمل آوریم به اختصار می‌توان گفت همان بستگی به محسوس که زمینهٔ اصلی تفکر والری است در شکل کار او نیز مشاهده می‌شود. تشبیهات و استعارات والری با حواس ظاهر قابل درکند جز اینکه کشف ارتباط میان اجزای مختلف جمله آسان نیست؛ و حتی گاهی، برای این مترجم، رشتهٔ هادی معنی گسیخته بنظر می‌آید.

از لحاظ شکل گفتار و انتخاب قالب شعر برای بیان مقصود شباهت بسیار میان این دو متفکر آزاد فکر می‌توان یافت. دقتی که حافظ در انتخاب کلمات دارد، و ظرافتی که در ترکیب و کشف معانی تازه بکار می‌برد نزد والری نیز مشاهده می‌شود: «بیان فکری با آرایش هنری» صفت مشترك دو شاعر است. همچنانکـــه فارسی زبان وقتی زمزمه می‌کند:

بی ناز نرگسش سر سودائی از ملال همچون بنفشه بر سر زانو نهاده‌ایم

از ردیف حروف، لطافت کلمات و موسیقی شعر نیز به اندازهٔ معنی آن لذت می‌برد، فرانسوی نیز از موسیقی شعر، هماهنگی الفاظ با معانی مورد نظر والری احساس شادی و شگفتی می‌کند وقتی می‌خواند:

La mer, la mer, toujours recommencée!

حتی یک خارجی آشنا به زبان فرانسه می‌تواند صدای یکنواخت و مکرر امواج دریا را در طنین این شعر به هنگام خواندن بشنود.

و در طنین این شعر سکوت و ابهام گورستان را:

Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière,

44. où sont des morts les phrases familières.
L'art personnel les âmes singulières?

۴۵. شعر ۱۰۰ Chanterez vous quand serez vaporeuse?

در این مورد سخن کوتاه می‌کنم، زیرا بی‌شک، تمتع از اینگونه ظرافتهای شعری، خاص اهل زبان است و خارج از بحث ما.

*

در پایان این مقال می‌خواهم به آن هر دو وسوسه که در آغاز گفتار گفتم شکل متفکر را آرام نمی‌گذارد پاسخی دهم. حافظ و والری اکنون هر دو از جهان ما رفته‌اند و در یک کیفیت مشابه از هستی ــ یا نیستی ــ قرار دارند، کیفیتی ناگزیر، که برای همهٔ مردگان یکسان مقرر است، و افکاری که در عالم حیات از مغزشان گذشته مطلقاً تأثیری در ایجاد آن نداشته است؛ اما همین افکار در زندگی این جهانی آنها تأثیر بسیار داشته. زیرا والری، عقل استدلالگر، در سایهٔ مخوف نیستی یك هستی لرزان را گذرانده است، در حالی که حافظ در سایهٔ عشق و امید به ابدیت خوش زیسته است و خوب مرده.

*

و سرانجام بعد از آنکه انسان فضایی، در آینده‌های دور همهٔ مشکلات خوش زیستن ــ از مسائل فردی تا رژیمهای اجتماعی ــ را آسان کرد، یك مشکل برای او باقی خواهد ماند: نیستی یا خوب مردن. در برابر آن به رشته‌های جهان‌بینی کدام یك از این دو شاعر چنگ خواهد زد، والری، این منطق تلخ، یا حافظ، این تصور شیرین؟

نقدی
بر حافظ مسعود فرزاد

بتازگی کتاب **حافظ، صحت کلمات، اصالت غزلها** [1] به دستم رسید که عنوان آن بسیار خوشحالم کرد.

اما اختلاف سلیقهٔ من با محقق محترم از نخستین صفحه آغاز شد و معلومم گشت این کتاب، که به قصد حل اختلافات نوشته شده، نه تنها اختلافی از میان برنداشته، بلکه حداکثر کاری که می‌تواند بکند این است که اختلافی بر اختلافات قدیم بیفزاید. دیگر نمی‌خواستم وارد بحث حافظ شوم اما وقتی در صفحات بعدی دیدم محقق محترم با سعهٔ صدری شایان تحسین، در جاهای مختلف، از حافظ دوستان تقاضا دارد که قبل از چاپ «حافظ اصلی» نظریات انتقادی خود را عرضه دارند، تا اگر چیزی قبول افتاد در نظر گرفته شود، خود را مکلف به اظهار نظر دیدم. ارجاع چنین وظیفه‌ای همهٔ دوستداران شاعر را مکلف می‌سازد، و از آن میان بنده را که اگر تبحرم دربارهٔ او اندك است ارادتم بسیار است.[2]

از توضیحات مقدمهٔ کتاب خوب فهمیده می‌شود که نویسنده چه زحمتی در راه وصول به مقصود خود تحمل کرده است. حقیقت است و باید گفته شود که با چه پشتکاری وسایل، فرصت و سایر امکانات را در اختیار گرفته و الحق کوشش و

۱. **حافظ، صحت کلمات و اصالت غزلها** (الف تا ز). تحقیق از مسعود فرزاد. شیراز، دانشگاه پهلوی، کانون جهانی حافظشناسی [۱۳۴۹] وزیری. ۱۷ + ۶۶۷ + ۱۶ ص.

۲. در صفحهٔ ۶۱ ب **«گزارشی ازنیمه‌راه»**، کتاب پنجم ازهمین سلسله انتشارات، محقق محترم از این بنده خواسته‌اند که این کتاب را بخوانم و نظرم را عرض کنم؛ پس یك تکلیف اختصاصی‌هم دارم.

علاقه و نظم و روش و شکیبایی بسیار خرج کار خود کرده است.

محقق محترم به قصد چاپ یك نسخهٔ منقح از طریق تصحیح انتقادی متن حافظ، روی دوازده نسخه کار کرده، بدین معنی که محض اطمینان از صحت کلمات و اصالت مجموعهٔ هر غزل، متن غزل را در دوازده نسخهٔ خطی یا چاپی با هم سنجیده و به مدد ذوق و منطق و اطلاعات شخصی بهترین کلمه را از آن میان برگزیده است، تا بعداً نسخه‌ای از این برگزیده‌ها به چاپ رسانند.

گرچه پیروان متدهای خشک علمی این روش تصحیح انتقادی را معتبر نمی‌دانند و معتقدند که باید یک نسخه را انتخاب کرد و نسخه بدلها را در حاشیه آورد و حق انتخاب را به عهدهٔ خواننده نهاد؛ ولی حقیقت اینکه بنده هم مثل محقق محترم نمی‌توانم بکلی ذوق و فهم خود را نادیده انگارم و صرفاً به کاری در حد باستانشناسی اکتفا کنم. پس از این جهت اصولا ایرادی به کار ایشان ندارم. چیزی که هست تصحیح انتقادی ـ آن هم حافظ ـ کاری است بیش از حد تصور دقیق و دشوار، و در واقع اینکه محققان به خود اجازهٔ چنین کاری نمی‌دهند بدین جهت است که جرأت نمی‌کنند. یک تصحیح انتقادی بالاتر از اجتهاد در یک مکتب ادبی یا در کار یک شاعر است. خود را در فضای ادبی و اجتماعی ششصد سال پیش گذاشتن، در کالبد روح یک نابغهٔ ادبی آن عصر و زمانه فرو رفتن و از زبان او سخن گفتن، نوسانات فکری او را در انتخاب میان دو کلمه حساب کردن، کاری است غیر از یک تفنن ادبی در سبکهای معاصر، و در بعضی موارد غیر ممکن. مشکلات این کار ذوقی ـ علمی بسیار است، پس بهتر که محقق به تصحیح یك متن قدیمی اکتفا کند وگرنه خلل تازه‌ای در کار حافظ پدید آورده است.

به نظر بنده کسی می‌تواند اقدام به تصحیح متن انتقادی حافظ بنماید که در درجهٔ اول فطرتاً از دقت و احتیاطی بسیار برخوردار باشد تا قبل از آنکه نظری اظهار کند همهٔ جوانب را بسنجد و از همان نخستین‌گام نظر خواننده را به استحکام رأی خود جلب نماید. اما در کتاب حاضر محقق محترم می‌نویسد: «نای و نی هر دو یك معنی دارد»[۳] و به استناد این نظر «اول به بانگ نای و نی» را مردود و «اول به بانگ چنگ و نی» را صحیح می‌دانند، حال آنکه نای به معنای حنجره و قصبةالریه هم هست، و در اینجا نای و نی به سهولت معنی آواز و ساز می‌دهد؛ و کلمهٔ پیغام در «آرد به دل پیغام وی» که به دنبال آن می‌آید مؤید این معنی است که باید به کلامی اشاره شده باشد. چند جمله از کتاب حافظ و موسیقی تألیف آقای حسینعلی ملاح، ص ۲۰۶ در شهادت این معنی نقل می‌کنم: «یکی دیگر از معانی نای، حنجرهٔ آدمی است که گاه به مجاز از آن ارادهٔ آواز نیز کنند و در

۳. کتاب حاضر، (حافظ، صحت‌کلمات واصالت غزلها) ص ۴۰۹.

پاره‌ای از موارد از دو لفظ نای و نی که در پس یکدیگر واقع شده باشد معنای ساز و آواز نیز اراده کرده‌اند». و در یادداشت ذیل صفحه می‌نویسند: «نای بینی و سوراخ بینی، گلو (فرهنگ پهلوی، دکتر بهرام فره‌وشی) و همچنین رجوع کنید به برهان قاطع... عبید زاکانی سروده:

به نای و نی نفسی وقت خویشتن خوش دار
چو نای و نی چه دهی عمر خویشتن بر باد[۴]

دوم نه تنها با غزلها آشنایی کامل داشته باشد بلکه بر این دیوان کوچک مسلط باشد تا بتواند به مدد ذوق و حافظه مقایسه‌های ذهنی انجام دهد؛ اما محقق محترم بدون اندك تردیدی می‌نویسند: «گلریز در شعر حافظ بکار نرفته است»[۵] و بنده در دیوان مصحح خود ایشان این بیت را می‌بینم:

«بیا که پردهٔ **گلریز** هفتگانهٔ چشم کشیده‌ایم سحرگه به کارگاه خیال»[۶]

سوم، مصحح متن انتقادی حافظ باید بر فضای ادبی عصر شاعر مسلط باشد، اصطلاحات و اعلام مورد علاقهٔ او را بشناسد تا به هنگام تردید میان چند لفظ یا چند معنی مناسبترین آنها را انتخاب کند؛ اما در کار محقق محترم دقت کنیم: در مصراع «قاصد حضرت سلمی که سلامت بادا»، میان **منزل سلمی** و **حضرت سلمی** تردید کرده می‌نویسند: «اگر در مراحل نهایی تصحیح متن این غزل و من‌جمله روشن شدن هویت مخاطب مسلم شود که منظور از سلمی پادشاه یا شخص عالیمقام دیگری است حضرت شاید از منزل نیز مناسبتر باشد.»[۷] اما سلمی نه پادشاه است و نه شخص عالیمقام دیگر، دلبری است مثل لیلی و شیرین و عذرا از عروسان شعر و نمادهای دلبری شاعران. حافظ هم نه یك بار، بلکه بارها آن‌را بکار برده است.

چهارم، کسی که می‌خواهد اختلافات متن حافظ را به تأیید نظر حل کند جایی که پای استناد به یك قاعدهٔ دستوری به میان می‌آید باید روشنی و قاطعیتی نشان دهد و بدین طریق مبناهایی برای قضاوت بگذارد و جایی که قاعده وجود ندارد و به حدس و ذوق باید نظر داد رعایت احتیاط بکند. محقق محترم در

۴. نیز ر.ك به Francis Johnson, Dictionary, Persian, Arabic, and English : نای = . . The Throst...

۵. کتاب حاضر، ص ۸۰.

۶. این بیت به‌این صورت مورد قبول بنده نیست ؛ ولی برای اینکه اختلافی پیش نیاید ناگزیر همهٔ شواهد را از کتاب حاضر نقل کرده‌ام . در جای خود نظرم را در بارهٔ این بیت عرض می‌کنم.

۷. کتاب حاضر، ص ۴۶۱.

مصراع: «نشیند برلب جوئی و سروی در کنار آرد»[۸] نسخهٔ بدل را که «سروی با کنار آرد» ضبط کرده ترجیح می‌دهند به این دلیل که: «استعمال کلمهٔ **در** به جای **با** بعد از حافظ در زبان فارسی معمول شده است». به این فرمول بسیار استناد می‌جویند ولی هیچ‌گاه معلوم نمی‌کنند، کاربرد آن چگونه بوده است. آیا **با** همیشه به جای **در** می‌آمده یا موارد استعمال خاص داشته است؟ اگر این یك قاعده کلی بوده پس هرجا در غزلها **در** بکار رفته باید به جای آن **با** گذاشت و اگر موارد خاص داشته کجاها بوده‌است؟ می‌نویسند: «استعمال **در** به‌جای **با** بعد از حافظ در زبان فارسی معمول شده است» ص ۲۳٦، یعنی بعد از حافظ دیگر **با** در زبان فارسی استعمال نمی‌شود، و همیشه **در** گفته می‌شود، یا گاهی، در موارد خاص؟ اما بهر صورت نظر ایشان محل تأمل است که «سروی با کنار آرد» صحیح باشد. مثلا آیا در این بیت:

جویها بسته‌ام از دیده به دامان که مگر

در کنـارم بنشـاننـد سهی بـالائی[۹]

هم می‌توان گفت **با کنارم** بنشانند سهی بالائی؟ تفاوت این **در** کنارم با **در** کنارم مصراع اولی چیست که این را پذیرفته‌اند و آن را نپذیرفته‌اند؟ در این مورد محقق محترم ملاك تشخیص و میزان مشترکی با خواننده ندارند بلکه در هر جا می‌گویند: «دراین مورد **با** بکار می‌رفته است».

اما سهو دیگر این است که هرجا فرمول مذکور را می‌آورند این مصراع را هم به عنوان شاهد ذکر می‌کنند:

«در نمازم خم ابروی تو **با یاد** آمد» و توجه ندارند که در این مصراع کلمهٔ **در** وجود نداشته که به جای آن **با** آمده باشد. این‌جا **با** به‌جای **به** آمده است یعنی به‌جای **به‌یاد** آمد گفته **با یاد** آمد، چنانکه در این بیتها به‌یاد گفته است:

به یاد لعل تـو و چشم مست میگـونت

زجام غم می لعلی که می‌خورم خون است[۱۰]

دیشب بـه سیل اشك ره خواب می‌زدم

نقشی **به یاد** خط تـو بـر آب می‌زدم[۱۱]

پس نشستن **با** نه به جای **به** الزامی بوده و نه به جای **در** و در صفحهٔ ۳٦٦ برای اثبات اینکه «با سر پیمانه» صحیح است و «بر سر پیمانه» صحیح نیست می‌نویسند:

«**با** در زبان حافظ به تکرار به جای **به** امروز بکار رفته است»، در صورتی‌که

۸. کتاب حاضر، ص۲۳۶. ۹. کتاب حاضر، ص۱۱۷۴.

۱۰. کتاب حاضر، ص ۶. ۱۱. کتاب حاضر، ص۸۴۲، ج۲.

اینجا موضوع **به** مطرح نبود «بر سر پیمانه» مطرح بود (**بر نه به**). خلاصه ایشان معتقدند که به جای «بر، به، در» در زمان حافظ **با** بکار می‌رفته است. اما کجا؟ معلوم نیست. «به **تکرار**» که نوشته‌اند خوب این حالت ابهام را نشان می‌دهد و نمی‌دانم با این ابهام چگونه می‌توان ثابت کرد که **برسر** در مصراعهای **برسر** آنم که گر زدست برآید[12] یا تا سایه مبارکت افتاد **برسرم**[13] که مورد قبول ایشان واقع شده صحیح است و «برسر پیمانه» صحیح نیست؟

پنجم، کسی که دست به تصحیح انتقادی متن حافظ می‌زند نباید ناگهان همهٔ ده دوازده نسخهٔ سند خود را نادیده بگیرد و بنویسد «این تصحیح قیاسی من است» تا به یك پیشداوری خود جامهٔ عمل بپوشاند. نمونه‌های آن (صوفی با صفا ص ۱۲ کتاب حاضر و شاخ نظر ص ۲۲۳.) و جاهای دیگر در متن، و در صفحات بعد بر این تصحیح قیاسی تکیه کند. اگر بنا باشد در معرفی دیوان یك شاعر از تصحیح متون قدیمه به تصحیح انتقادی بروید و از تصحیح انتقادی به تصحیح قیاسی، بیم آن است که به مدد ذوق شاعرانهٔ خود از این پایگاه نیز بگذرید. گرچه محقق محترم خود توجه داشته و نوشته‌اند موارد تصحیح قیاسی از ده تا تجاوز نمی‌کند ولی یك موردش هم رخنه در کار تحقیق است. به‌علاوه ننوشته‌اند در چند مورد به همین تصحیح قیاسی خود استناد کرده‌اند.

ششم، مصحح متن انتقادی حافظ نباید با نقطه‌گذاریهای بیمورد شکل کار یك نویسنده کلاسیك را عوض کند. من مخالف نقطه‌گذاری در متون قدیمه نیستم؛ این کاری است که اگر با دقت انجام شود به روشن شدن متن کمك می‌کند؛ ولی جا به جا شدن یك ویرگول در متن دقیق حافظ گاهی می‌تواند بکلی معنی را عوض کند. در مصراع زیر دقت کنید:

وان می که در آنهاست حقیقت نه مجاز است اگر ویرگول‌را بعد از حقیقت بگذاریم یعنی آن می حقیقت است، و اگر بعد از نه بگذاریم یعنی آن می حقیقت نیست، و این اختلاف بزرگی در معنی ایجاد می‌کند. در اینگونه موارد بهتر است دست به ترکیب کار نزنیم. در کتاب حاضر کار نقطه‌گذاری ضابطه‌ای ندارد. گاهی انجام شده و گاهی نشده و آنچه انجام شده محل تأمل است. این مصراع را در نظر بگیرید:

هاتف غیب ندا داد که «آری؛ بکند»[14]

به کار بردن نقطه ویرگول در عبارت منقول از هاتف غیب صحیح نیست. در زبان فارسی هنوز موارد استعمال این علامت کاملا روشن نشده، در زبانهای

۱۲. کتاب حاضر، ص ۵۴۱. ۱۳. کتاب حاضر، ص۸۷۰.
۱۴. کتاب حاضر، ص۴۲۳.

فرنگی بعد از تمام شدن یك جمله وقتی بخواهند مطلب را عطف کنند معمولا با اما، اگر، ولی می‌آید؛ ولی میان دو کلمهٔ **آری بکند** مورد نداشته است، بخصوص در کلام منقول از هاتف غیب! بعد این سؤال مطرح است که آیا در سراسر متن محل گیومه‌ها و نقطه ویرگولها رعایت شده یا فقط همینجا، برای نقل عین گفتار هاتف غیب آن را آورده‌اند؟

در آخر بیت:

عقلم از خانه بدر رفت واگر می اینست

دیدم از پیش که در خانهٔ عقلم چه شود[15]

علامت استفهام گذاشته‌اند (چه‌شود؟). ولی اینجا سؤال نمی‌کند، و در آخر مصراع «زهره‌سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت»[16] نیز علامت استفهام گذاشته‌اند. در صورتی‌که **مگر** اینجا اثباتی است یا احتمالی، یعنی همانا یا شاید عودش بسوخت، شاید بتوان استفهامی هم خواند ولی گذاشتن علامت استفهام دو وجه قبلی را از میان می‌برد.

اصولا در شعر، گذاشتن نقطهٔ پایان در آخر بیتها معمول نیست، محقق محترم گاهی گذاشته‌اند، گاهی نگذاشته‌اند و از این جهت کار یکدست نیست. حتی در یك غزل برای بعضی از ابیات نقطهٔ پایان گذاشته‌اند و برای بعضی نگذاشته‌اند، در صورتی‌که از لحاظ سجاوندی تفاوتی میان آنها نبوده است. سهو در نقطه‌گذاری اگر یکی دو مورد بود قابل گذشت بود ولی بنده بیش از صد مورد روی متن یادداشت کرده‌ام که کم و بیش در معنی مؤثرند. همه را اینجا نمی‌شود نقل کرد.

هفتم، مصحح متن انتقادی حافظ تا حدودی می‌تواند از خود نظر بدهد نه اینکه در جزئیات مطلب احکام قطعی صادر کند. ایشان مواردی را نظر داده‌اند که شاید اگر از خود خواجه می‌پرسیدند بدان قطعیت نظر نمی‌داد؛ چه مواردی هست که انسان در باب سلیقهٔ شخص خویش تردید دارد. می‌نویسند:

«نسیم سحر حافظ‌وارتر از نسیم صباست»[17]، «عدد سی حافظ‌وار نیست و عدد چهل حافظ‌وار است»[18]، «بسا از بسی قویتر است»، بدین شعرتر شیرین حافظ‌وارتر از بدین شعرتر و شیرین[19] است، «در حافظ گل با چمن مناسبتر است تا با باغ»[20]، بر شاهین این ترازوی «حافظ‌وار» بیش از حد تکیه کرده‌اند. در مورد عدد سی می‌نویسند: «در هیچ جا به خاطر ندارم حافظ عدد سی را بکار برده باشد»[21]، و این بیت را در صفحه ۸۷۷ جلد دوم همین کتاب می‌توان یافت:

۱۵. ص ۵۳۲. ۱۶. کتاب حاضر، ص۳۶۴. ۱۷. ص۵۶۲.
۱۸. ص ۴۸۸. ۱۹. ص ۳۱۸. ۲۰. ص ۴۲. ۲۱. ص ۴۸۸.

روز عید است و من امروز در این تدبیـــرم
که دهم حاصل سی روزه و ساغــر گیـــرم

هشتم، مصحح متن انتقادی وقتی میزانهایی برای خود انتخاب می‌کند همه‌جا باید آنها را رعایت کند تا کار او مبنایی داشته باشد و مبانی نظر او بر خواننده نیز روشن باشد؛ ولی محقق محترم گاهی یك کیفیت را مطلوب می‌شمرد و آن را تکیه‌گاه قضاوت قرار می‌دهد و گاه همان را نامطلوب. برای اینکه ثابت کنند در مصراع اول این بیت:

بخت حافظ گــر از اینگونه مدد خواهد کــرد
زلف معشوقــه به دست دگــران خواهد بــود

به جای «از اینگــونه»، «از ایــن دست» صحیح است می‌نویسنــد: «از این دست را ترجیح می‌دهم زیرا با «دست دگران» که در مصراع دوم داریم لفظاً مناسبتر است[۲۲]...» کاش نوشته بودند معناً مناسبتر است زیرا در سراسر کتاب یك تکیه‌گاه استدلال ایشان این است که «تکرار شده، مردود است» حتی تکرار را با یکی دو بیت گذشته هم مکروه و مردود می‌دانند (جای، جای در سراسر متن.)

نهم، در تصحیح انتقادی یك متن چه لزومی دارد این‌همه غلطهای املایی نقل شود، نتیجهٔ این کار این است که کتابی که باید یك اثر تحلیلی باشد مشحون از اظهار نظرهای ساده و بدیهی و بدون جاذبه می‌شود. نسخه‌های غلط حافظ در سراسر دنیا کم نیست ما که ملزم نیستیم جواب هر بیسوادی را که کرام را کدام، تزویر را تذویر[۲۳] و صراف را زراف[۲۴] نوشته بدهیم و برای توجیه آن از مکتب فروید کمك بگیریم که: «زردوز و بوریا باف را با صراف ترکیب کرده و زراف نوشته». نمی‌دانم چند بار به این جمله برمی‌خوریم: «غلط املایی آشکار» می‌توان گفت ایشان خواسته‌اند همهٔ دوازده نسخه را سراسر مقایسه کنند، و جواب این است که چرا چنین نسخه‌های پرغلطی انتخاب کنند که حداقل هزار بار تکرار کنند «غلط آشکار» است. اضافات یا افتادگیهایی که از وزن شعر معلوم می‌شود چه حاجت به مقایسه دارد مثل: «ما مریدان روی به سوی کعبه چون آریم چون»[۲۵] به جای روی سوی، یا «تو در طریق کوش و گو گناه من است»[۲۶] به جای «تو در طریق ادب کوش و گو گناه من است»، یا «گر فلکشان بگذارد که قرار گیرند»[۲۷] به جای «قراری گیرند» و بسیاری از این قبیل، افشان در سراسر متن، مرقوم داشته‌اند که بیش از پانزده هزار یادداشت تحقیقی نوشته‌اند (ص‌م-۱۰ ج۲)، طبعاً با این روش هرچه نسخه پرغلط‌تر انتخاب شود نیاز به نوشتن یادداشت بیشتر

۲۲. ص ۴۶۶. ۲۳. ص ۲۴. ۲۴. ص ۸۵. ۲۵. کتاب حاضر، ص ۳۰.
۲۶. ص ۹۸. ۲۷. ص ۴۱۱.

می‌شود، و اگر هربار که بنویسند «این نسخه بدل غلط آشکار است» آن را یك یادداشت «تحقیقی» به حساب آورند، حجم کار به همین میزانها سرمی‌زند. درست نشمردم که از این تعداد یادداشت تحقیقی چه مقدار تکرار فرمول بالا و چه مقدار تکرار این فرمول است: «حافظ دقت داشته است هرجا حرف (ی) برای ملایم کردن تلفظ میان دو وویل مختلف لازم باشد آن را بکار برد»، پس مثلا «گیسوی چنگ» درست است نه گیسو چنگ[۲۸]؛ اما این یك قاعدهٔ طبیعی در زبان فارسی است، به کار بردن آن نه احتیاج به دقت و سلیقهٔ حافظ دارد و نه احتیاج به اطلاع از دستور زبان. امروز هم مثل گذشته هر فارسی زبان فقط به هدایت روش بیان این قاعده را بکار می‌برد: دلبر ماهرو می‌گوید و در مقام اضافه دلبر ماهروی من، سیاه‌گیسو و در مقام اضافه گیسوی سیاه یا گیسوی چنگ. این گفته‌ها مجموعاً چیزی بر دانش خواننده نمی‌افزاید و این تعریفها مقامی به شاعر نمی‌دهد.

دهم، چون در تصحیح انتقادی اصولا بحث مفردات مطرح است، چنانکه عنوان کار (اصالت کلمات...) است نمی‌بایستی در چاپ کتاب این همه کلمات غلط به جای کلمات صحیح نشسته باشند. ابتدا وقتی به غلطنامهٔ آخر کتاب نگاه کردم خوشحال شدم از اینکه در یك کتاب ٦٧٠ صفحه‌ای فارسی (چاپ کیهان) فقط یازده مورد غلط اتفاق افتاده است؛ اما ضمن مرور متن که غلطهای چاپی را یادداشت کردم تعدادشان بیش از اغلاط معمول در کتب فارسی گردید، هم فزونتر باشد ارچونانکه باید بشمری. بسیاری از این غلطها مؤثر در متن‌اند و شعر را بکلی از وزن و معنی می‌اندازند مثل «خلاص از آن زلف تابدار مباد» به جای «خلاص حافظ از آن زلف تابدار مباد».[۲۹] بعضی موارد یك غلط از لابلای سطور خواننده را همراهی می‌کند نمونه: صفحهٔ ٤٤٢ (در بیت ١٠ و ١١) دو بار به جای صبحت، صحبت آمده و در صفحهٔ ٤٤٧ جایی که می‌خواهد بگوید «تا چو صحبت» غلط و «تا چو صبحت» صحیح است باز صحبت آمده است؛ سرانجام کلمهٔ صحیح را باید به قرینه فهمید؛ گرچه اغلاط چاپی آنها هستند که مؤلف در غلطنامه ذکر می‌کند و بقیه را، هرچه هست، باید به حساب غلط موضوعی گذاشت ولی با اندکی حسن نیت می‌توان گفت یا متن غلط‌گیری درست نشده یا مصلحت ندیده‌اند که این همه غلط چاپی را منعکس سازند. به هر حال این غلطها را روی متن یادداشت کرده‌ام و اینجا برای اینکه مقاله طولانیتر از اینکه هست نشود از ذکر آنها می‌گذرم.

یازدهم، مصحح انتقادی متن حافظ کسی است که می‌خواهد حافظ شاعری را به کمك ذوق خویش بسنجد، از چنین کسی به‌کار بردن کلمات و اصطلاحات خوش آهنگ‌تری انتظار می‌رفت. محقق محترم برای طرد بسیاری از کلمات و

۲۸. ص ۴۵۶. ۲۹. کتاب حاضر، ص ۴۳۱.

ترکیبات می‌نویسند «نا حافظ‌وار است» و در بسیاری موارد می‌نویسند: «نافصیح» است. این دو اصطلاح در سراسر متن مشکلات را حل و فصل می‌کنند. قضاوت در این امر را که آیا این دو سنجه که باید فصیح بودن و حافظ‌وار بودن بسیاری از ترکیبات و عبارات را معلوم کنند خود چه اندازه فصیح و حافظ‌وارند برعهدهٔ خوانندگان می‌گذارم.

دوازدهم، حداقل انتظار از یك محقق این است که وقتی شاهدی برای ادعای خود می‌آورد شاهد برمورد ادعا واقف باشد. ولی شاهدهای محقق محترم در بیشتر موارد از موضوع ادعا اطلاعی ندارند. در صفحهٔ ۲۱ می‌نویسند: «دلق را از سر برمی‌کشند نه از بن چنانکه حافظ در جای دیگر گفته:

ماجـــرا کم کن و بازآ که مرا مـــردم چشم
خرقه از سر به درآورد و بشکرانه بسوخت»

اما در بیت شاهد کلمهٔ دلق وجـود ندارد. یا جای دیگر صفحـهٔ ۲۱۳ می‌نویسند: «متن یك جا چشم یار را مست نواز می‌خواند و یك جا «کش» که همان خوش باشد، حافظ در جای دیگر نیز دارد: «لفظ فصیح شیرین، قد بلند چابك روی لطیف زیبا، چشم خوش کشیده». در این بیت هم که برای «کش» شاهد آورده شده کلمهٔ کش وجود ندارد. محقق محترم در ذهن خود معادلاتی ساخته‌اند، کلمات را به‌جای یکدیگر گذاشته و تفاوتی میان آنها قائل نشده‌اند، پس از یکی برای دیگری شاهد آورده‌اند؛ ولی توجه نفرموده‌اند که ممکن است چند صفت معنای واحد یا مرادف داشته باشند ولی به‌جای هم ننشینند، حتی به‌کار بردن یکی درجای دیگری ناپسند باشد، که اهل زبان هر صفتی را جایی بکار برند. قدبلند و قد دراز هر دو یك مقام و تأثیر ندارند. چشم خوش گفته می‌شود ولی تاکنون چه کسی در فارسی چشم کش شنیده است که از این یکی برای آن یکی شاهد آورده‌اند. در اینگونه استدلال میان مقدمه و نتیجه فضای خالی وجود دارد، حال آنکه در تصحیح انتقادی، که از اقدم نسخ چشم می‌پوشیم و عقل و منطق را راهنمای رسیدن به مقصود قرار می‌دهیم، استدلال باید جزم باشد و گیرا. در این تحقیق علاوه براینکه به نوع استدلالی که دو نمونهٔ آن را نشان دادم بسیار برمی‌خوریم، بعضی موارد به قضاوتهای شیرین و شنیدنی می‌رسیم.

مثلا چون در این مصراع: «صد هزاران گل شکفت و بانگ مرغی برنخاست»، برنخاست را کاتب نسخه «برنخواست» نوشته می‌نویسند: «عجب است که این اشتباه املایی ساده در دو نسخهٔ خطی مختلف ضبط شده است. اینگونه موارد شباهت میان نسخه ی و نسخه ب به‌نظـر من مؤید آن است که این دو نسخه همـزمان یا تقریباً همزمان هستند.»[۳۰] گویی در حیات ادبی ایران زمانی مقرر شده بود برخاستن

۳۰. کتاب حاضر، ص ۳۶۵.

بانگ مرغ را «برخواستن» بنویسند، و این دو نسخه درست در همان زمان (یا تقریباً در همان زمان) نوشته شده‌اند. بهتر نبود بنویسند شباهت میان این دو نسخه مؤید آن است که این هر دو کاتب در بیسوادی خواجه تاشان بوده‌اند؟ مگر در زمان ما کودکان دبستانی همین اشتباه املایی را مرتکب نمی‌شوند؟ آیا می‌توان گفت اینها هم با کاتب نسخه (ی) و (ب) تقریباً همزمان بوده‌اند؟ یا در صفحهٔ ۳۰۲ برای اثبات اینکه «دیدمش خرم و خندان قدح باده به دست» صحیح است و خرم و خوشدل غلط است می‌نویسند: «در مورد دیگری حافظ صفت خندان را برای بیان حالت پیر مغان بکار برده: «سلام کردم و با من به روی خندان گفت». اولا مگر پیر مغان متعهد است که در سراسر متن حافظ به یك حالت (خندان) بماند. ثانیاً مگر اینجا حافظ می‌توانست بگوید، سلام کردم و با من به روی **خوشدل** گفت، ثالثاً همان خرم و خندان که گفته‌اند، (و در همهٔ نسخه‌ها آمده) صحیح است، فقط خواستم عرض کنم طرز استدلال درست نیست.

در خاتمهٔ این مقدمه که بحث در کلیات است بد نیست روشن کنم که آنچه می‌تواند برای مصحح یك متن انتقادی راهنما و مورد استفاده قرار گیرد سلیقهٔ خاص، روش تفکر، طرز بیان و در مورد حافظ بخصوص زبان ویژهٔ شاعر است، نه تکیه بر این که «این اصطلاح معین جای دیگر در دیوان تکرار شده یا نشده است» روشی که متأسفانه در سراسر این کتاب مورد استفاده واقع شده است. یك مورد آن را به عنوان نمونه ذکر می‌کنم. در صفحهٔ ۷۱ برای اثبات اینکه در مصراع «بی روی دلارای تو ای شمع شب افروز» **شب افروز** صحیح و **دل‌افروز** غلط است می‌نویسند: «حافظ جای دیگر گفته:

یا رب این شمع **شب افروز** ز کاشانهٔ کیست».

اما به نظر بنده این دلیل اثبات مدعا نمی‌شود چه شاعر ملتزم نیست که اگر یکبار شب افروز گفت تا آخر کتاب آن را تکرار کند، به عکس به دنبال تنوع و عدم تکرار می‌رود. شاعر عالم ریاضی نیست که فرمولهای ثابت داشته باشد، یا فیلسوف نیست که تعاریف قطعی از فکر خود به دست دهد... هنر است و هالهٔ ابهام، شاعر و طبع تازه‌جوی.

اینك می‌پردازم به اظهار نظر در مواردی که در جلد اول کتاب به نظرم رسیده، با تکرار این توضیح که مجموع نقد من به قلمرو کار محقق محترم محدود می‌شود، بدین معنی که ایشان دوازده نسخه را باهم سنجیده و اظهار نظر کرده‌اند تا با دلیل و منطق از آن میان متنی تهیه کنند، بنده هم به دنبال ایشان رفته و اختلاف ذوق و استدلال خود را در محدودهٔ همین ده‌ـدوازده نسخه با ایشان در میان گذاشته‌ام، با نسخه‌های معتبر مقابله نکرده‌ام و از این جهت کامل نیست.[۳۱]

۳۱. مواردی‌راکه در این مقدمه به‌عنوان شاهد آورده‌ام، در متن تکرار نمی‌کنم.

* در غزل اول در مصراع

زتاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دلها

زتاب زلف مشکینش را ترجیح داده می‌نویسند: «تاب جعد به نظر من دارای تکرار معنوی است زیرا جعد خود به معنی تاب است...»

اولا جعد تنها به‌معنی تاب نیست[۳۲]. جعد در این‌جا ــ مثل در بسیار جاهای دیگر از اشعار حافظ ــ صفتی است کنایه از موصوف، یعنی کنایه از زلف مجعد[۳۳] چنانکه در ابیات زیر آمده:

با چنین زلف و رخش بادا نظر بازی حرام
هر که روی یاسمین و جعد سنبل بایدش

نازها زان نرگس مستانه‌اش باید کشید
این دل شوریده تا آن جعد و کاکل بایدش

که در هر دو مورد بالا جعد زلف مجعد است، پس تاب جزئی است از جعد(= زلف مجعد)، و می‌توان به جزئی از یك ترکیب اشاره کرد. ثانیاً گرچه اصولا صحیح است که شاعر از تکرار لفظی یا معنوی پرهیز می‌کند، اما برای کار هنری نمی‌توان قواعد ریاضی وضع کرد، در بسیاری موارد برای تاکید و جلب نظر به قسمت ویژه‌ای از موضوع تکرار لازم است چنانکه در این بیت به وضوح دیده می‌شود:

دل و دینم دل و دینم ببردست   برو دوشش، برو دوشش، برو دوش

سوم اینکه چگونه محقق محترم در «تاب جعد» تکرار معنوی دیده‌اند و نپذیرفته‌اند ولی این مصراع را پذیرفته‌اند:

«دختر مست چنین کین همه مستوری کرد»[۳۴]، تکرار لفظ و معنی هر دو در این مصراع دیده می‌شود: «چنین کین» تکراری صریح و حشوی قبیح است. اینجاست که عرض می‌کنم باید ملاکی ثابت داشت.

چهارم اینکه اگر تکرار معنوی عیبی شمرده شود، عیب از حافظ نیست از زبان فارسی است که بیشتر اصطلاحات آن تکرار معنوی دارد، مثل گرمای تابستان و سرمای زمستان[۳۵]، و در هر زبانی کم و بیش این تکرار معنوی وجود دارد.

و این جواب بسیاری از موارد است که در سراسر کتاب محقق محترم به این

۳۲. رك به Johnson ، همان‌کتاب، جعد = Short hair, Curly, Crisp

۳۳. نیز رجوع کنید به‌فرهنگ معین ، جعد = مجعد ، جعد = Frisé ، دزی ، Supplèment aux dictionnaires arabes.

۳۴. کتاب حاضر، ص ۲۸۶.

۳۵. تابستان مرکب از تاب به‌معنی تابش و گرما و پسوند «ستان» و زمستان مرکب از زم به‌معنی سرما و پسوند «ستان» است.

نوع دلیل تکیه کرده‌اند. گاهی هم حق با ایشان بوده است.

* در همین غزل مرا در **مجلس** جانان را بر مرا در **منزل** جانان چه امن و عیش چون هر دم ترجیح داده و توجه نکرده‌اند که جرس فریاد می‌دارد که بربندید محملها (در مصراع دوم) مناسبتی با مجلس ندارد. در مجلس نه جرس هست و نه محمل. منزل همان منزل بین راه است که با محمل و جرس مناسبت تام دارد. شاعر در سفر هستی به منزل معشوق رسیده ولی اجل فرصتش نمی‌دهد. در این بیت هم مناسبت منزل را باجرس می‌توان دید:

کس ندانست کــه **منزلگه** مقصود کجــاست

اینقــدر هست کــه بانگــ **جرسی** می‌آیــد

* در غزل ٦، ص ٨، در مصراع کشتی شکستگانیم ای باد شرطه برخیز کشتی شکستگان را بر کشتی نشستگان ترجیح داده است. بحث کهنهٔ بیحاصلی است، هر دو وجه را می‌توان پذیرفت، ولی استدلالی که می‌کنند این است که: «کشتی نشستگان نمی‌توان در فارسی گفت همانطور که محمل نشستگان، یا کجاوه نشستگان یا اتومبیل نشستگان یا هواپیما نشستگان نیز نمی‌توان گفت». حقیر به عنوان یك فارسی زبـان به جرأت می‌گویم همـهٔ این ترکیبـات صحیح است و مخصوصاً در یك متن ادبی فارسی می‌توان گفت، چنانکه برقلم ابوالفضل بیهقی جاری شده: «ما از شدگانیم»[36]. اما اگر مقصود این است که از این طریق ثابت کنند کشتی شکستگانیم صحیح است، باید عرض کنم اگر کشتی نشستگان و... نمی‌توان گفت، پس کجاوه شکستگان، محمل شکستگان، هواپیما شکستگان... و بالنتیجه کشتی شکستگان هم نمی‌توان گفت. در صورتی‌که هر دو صحیح است و می‌توان گفت.

* صفحهٔ ۲۱٦، در مصراع از نثار مژه چون زلف تو در زر گیرم، می‌نویسند: «البته زر به پای کسی می‌توان ریخت ولی حتی پای کسی را در زر گرفتن تعبیر فصیح و معمولی نیست»، ولی در این بیت حافظ:

بدین شعر تر و شیـرین زشاهنشه عجب دارم

که سر تا پای حافظ را چرا در زر نمی‌گیرد[37].

ملاحظه می‌شود که به تعبیر حافظ سراپا را هم می‌توان در زر گرفت، به علاوه گذشته از تعبیر مجازی، زلف در زر گرفتن می‌تواند کنایه از سنجاق و یراق طلا به زلف زدن بوده باشد.

۳٦. تاریخ بیهقی، یحیی گفت، «ای فرزندان ما از شدگانیم و کار ما به‌آخر آمده است، و سبب محنت بعد قضاءالله شمایید...» به‌نقل از فارسی سال پنجم دبیرستانی، ص ۱۳۹.

۳۷. کتاب حاضر، ص ۲۱۸.

* در صفحهٔ ۳۷ در مصراع خانه بی تشویش و ساقی یار و مطرب بذله‌گو، نکته‌گو را بر بذله‌گو ترجیح داده می‌نویسند: «اساساً بذله‌گویی کار مطرب نیست»؛ ولی بنده هرچه خوانده‌ام و دیده‌ام بذله‌گویی و مسخرگی و دلقکی همیشه کار مطرب بوده است. خدا کند برسد روزی که بتوان از مطرب به جای بذله‌گویی و مسخرگی انتظار خردمندی و **نکته‌دانی** داشت.

* صفحه ٤۸ در بیت

شراب خورده و خوی کرده چون شدی به چمن
که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت

میان کی روی، می‌روی، می‌شدی، چون شدی تردید کرده، کی روی را ترجیح می‌دهند. درصورتی که فصاحت مقتضی این است که این فعل یك فعل ماضی باشد، زیرا فعل انداخت که در مصراع دوم می‌آید و باید با این فعل ردیف باشد، ماضی است. نمی‌شود گفت شراب خورده و چهره برافروخته کی به باغ می‌آیی که از دیدار تو شادمان شدم. دو فعل می‌آیی و شدم باید به یک زمان باشند. ناچار از میان وجوه مختلف **چون شدی** می‌تواند صحیح باشد، و لاغیر.

* صفحهٔ ۵۱ در صحت بیت هر که زنجیر سر زلف پریشان تو دید تردید کرده وجوه مختلفی ذکر می‌کنند، از جمله: «هر که زنجیر سر زلف پریرویان دید». این وجه را نسبهٔ می‌پسندند ولی می‌نویسند: «منتها این یك عیب کوچک را دارد که سر زلف مفرد است و پریرویان جمع...» مگر ممکن بود که سر زلف هم جمع باشد؟

* صفحهٔ ٦۸ اگر به سالی حافظ دری زند بگشای را اگر **به سائل** نوشته و توضیح داده‌اند که یعنی اگر به رسم سائل. گذشته از آنکه به قول خود محقق محترم: «اینگونه استعمال **به** در فارسی که محتملا تحت تأثیر زبان عربی است نادر است...» به نظر بنده با سبک حافظ بی‌مناسبت است، با مصراع دوم «که سالهاست که مشتاق روی چون مه ماست» ارتباط چندانی ندارد. یعنی باید به زحمت سائل را با روی ماه معشوق ارتباط داد. پس شعر را از صورت و معنی هر دو می‌اندازد، حال آنکه اگر به **سالی** حافظ دری زند بگشای، با سالها که در مصراع دوم آمده تناسب کامل دارد.

* صفحهٔ ۷٤ میان **کاخر** دمی بپرس که ما را چه حاجت است با «**باری** دمی بپرس» تردید کرده می‌نویسد: «... اما باری اصطلاح چندان حافظ واری نیست و دلیلی برای عوض کردن متن نمی‌بینم.»

حال آنکه باری مکرر در حافظ بکار رفته است از جمله:

چون بر حافظ خویشش نگذاری باری
ای رقیب از بر او یك دو قدم دورترك[۳۸]

* همان صفحهٔ ۷٤ در همین مصراع «کاخر دمی بپرس که ما را چه حاجت است» را بر آخر دمی بپرس ترجیح داده می‌نویسند: «مانع تکرار لفظ آخر در آغاز مصراع دوم است». مقصود نویسنده این است که اگر بگوییم کاخر دمی بپرس کلمهٔ آخر (که در بیت قبل آمده) تکرار نشده است.

پس اگر چیزی بر اول یا آخر یک کلمه اضافه کنیم و آن را بکار ببریم دیگر تکرار نیست؟

* صفحه ۷٤ در مصرع «عیبش مکن که خال رخ هفت کشور است» میان خال رخ و آب رخ تردید کرده وجه اول را اختیار می‌کنند. حرفی نیست، هر دو وجه معنی دارد. اما دلیلی که ذکر می‌کنند این است که: «آب رخ فقط در صورتی می‌تواند مناسب باشد که «مایهٔ آبرو» معنی بدهد ولی در هیچ جای حافظ مورد استعمال شبیه به این ندارد یا من ندیده‌ام». اما شاعر آب رخ را در معنای آبرو بکار برده است به تکرار:

۱ــ سینه گو شعلهٔ آتشکدهٔ فارس بکش دیده گو آب رخ دجلهٔ بغداد ببر
۲ــ حافظ آب رخ خود در برهر سفله مریز حاجت آن به که بر قاضی‌حاجات بریم

* صفحهٔ ۸۳ در مصراع «صحن بستان ذوق‌بخش و صحبت یاران خوش است» میان ذوق‌بخش و روح‌بخش تردید کرده ذوق‌بخش را ترجیح می‌دهند و دربارهٔ کلمهٔ روح‌بخش می‌نویسند: «گمان نمی‌کنم در سراسر دیوان حافظ یک جا هم بکار رفته باشد..» بی آنکه بخواهم در اصل مطلب یعنی رجحان یکی از دو وجه نظری اظهار کنم ــ اختلاف مهمی نیست ــ می‌پرسم مگر ذوق‌بخش جای دیگر در حافظ بکار رفته است؟ به فرض که بکار رفته باشد مگر شاعر باید دائماً یک اصطلاح را تکرار کند؟ تازه چگونه مطمئن باشم که روحبخش در حافظ بکار نرفته است. ادعا کردن اینکه «در حافظ به کار نرفته» آسان است اما هر بار بنده باید برای رد این ادعا سراسر دیوان را ورق بزنم، و این بار نوبت بنده است که ادعا کنم پس ذوق‌بخش هم جای دیگر در حافظ بکار نرفته است[۳۹].

* صفحهٔ ۹۳ در مصراع «به جانت ای بت شیرین من که همچون شمع» میان بت شیرین من و بت شیرین دهن تردید کرده می‌نویسند: «شیرین

۳۸. کتاب حاضر، ص ۷۷۳، ج ۲.

۳۹. به امید روزی که ادیب ارجمند آقای سید ابوالقاسم انجوی شیرازی کار فهرست کلمات حافظ را ــ چنانکه ولف در بارهٔ شاهنامه کرده ــ به‌پایان رساند، تا بلافاصله بتوان به‌اینگونه ادعاها جواب داد.

دهن حافظ‌وار نیست و معنی مناسبی ندارد...» بی آنکه بخواهم در رجحان یکی از دو وجه اظهار نظر کنم عرض می‌کنم «شیرین دهن نه تنها حافظ وار است از اصطلاحات محبوب و پر استعمال حافظ است چند نمونه در اشعار زیر :

۰۱ گرچه **شیرین دهنان** پادشهانند ولی
او سلیمان زمان است که خاتم با اوست

۰۲ به هوای لب **شیرین دهنان** چند کنی
جوهر روح به یاقوت مذاب آلوده

۰۳ عهد ما با لب **شیرین دهنان** بست خدای
ما همه بنده و این قوم خداوندانند

و همهٔ نمونه‌ها نقل از کتاب حاضر است.

* صفحهٔ ۱۱۲ در مصراع «سر فراگوش من آورد و به آواز حزین» به جای آواز حزین، آواز بلند را پذیرفته‌اند، که در نتیجه مصراع به صورت سر فراگوش من آورد و به آواز بلند درآمده است؛ اما نیم شب فراگوش عاشق شوریدهٔ خواب‌آلود آواز بلند سر دادن مخالف رسم و قاعده و عاری از ظرافت شاعرانه است، و در فضای کلی این غزل که تماماً آهنگ سمفونی ملایم را دارد محسوساً حال یک نت خارج را دارد.

* صفحهٔ ۱۲۰ «ترسم این نکته به تحقیق ندانی دانست» را مطابق بعضی نسخه بدلها **نتانی دانست** نوشته‌اند و دلیلی که بر این رجحان آورده‌اند این است که: «متن البته مرجح است». اگر با **البته** بتوان چیزی را ثابت کرد به نظر بنده هم ندانی «**البته**» مرجح است. و نکات زیر را به عنوان توضیح اضافی و غیر ضروری عرض می‌کنم:

۰۱ نتانی مخفف عامیانه‌ای است از نتوانی و نامناسب با فصاحت حافظ.

۰۲ ندانی خود به معنی نتوانی است چنانکه درموارد زیر آمده:

بچهٔ او را از او گرفت **ندانی** تاش نکوبی نخست وزو نکشی جان
رودکی

ز دینار و از گوهر شاهوار کس آن را **ندانست** کردن شمار
فردوسی

زمانی از او صبر کردن**ندانم** نمانم گر او را نبینم زمانی
فرخی

و به کار بردن آن کاملا مناسب این مقام است.

سه بیت فوق را از لغت نامهٔ دهخدا نقل کردم، جایی که آنها را برای دانستن به معنای توانستن شاهد آورده است. شواهد دیگر هم آورده است.

۰۳ آوردن ندانی در کنار دانست ظرافت خاصی است که شاعر خواسته خواننده را متوجه دو معنی این فعل بکند.

* صفحهٔ ۱۲٦ در مصراع «روی تو کس ندید و هزارت رقیب هست» میان کلمهٔ رقیب و حبیب تردید کرده می‌نویسند: «متن مسلماً درست است، می‌گوید چون تو هزار پاسبان داری کسی روی تو را نتوانسته است ببیند.» عدد هزار در این مصراع برای رقیب آمده و رقیب را پاسبان معنی کردن درست مخالف معنی است.

* صفحهٔ ۱۵۲ در مصراع «سر گیسوی تو در هیچ سری نیست که نیست» بوی گیسو را بر سر گیسو ترجیح داده می‌نویسند: «اما این جا بو را بر سر (= راز) و همچنین بر شور ترجیح می‌دهم زیرا از هر دو کلمهٔ اخیر با گیسو مناسبتر است». اما مناسبت سر را با سر درنظر نگرفته‌اند. بعلاوه سر گیسو حالت تیرگی و ابهام زلف را، که کنایه از ابهام خلقت است، القاء می‌کند، حال آنکه بوی گیسو مطلقاً چنین احساسی نمی‌دهد.

* صفحهٔ ۱٥٤ در بیت

از حیای لب شیرین تو ای چشمهٔ نوش
غرق آب وعرق اکنون شکری نیست‌که نیست

از **خیال** لب شیرین تو را ترجیح داده‌اند و دلیلی که بر این رجحان می‌آورند این است که: «حیای لب نمی‌توانیم داشته باشیم». ظاهراً تصور کرده‌اند که مقصود شاعر حیا کردن لب معشوق است و چون معمولا «حیا درچشم است نه در لب نوشته‌اند «حیای لب نمی‌توانیم داشته باشیم».

اما به گمان بنده اینجا منظور حیا کردن لب معشوقه نیست، بلکه حیا کردن، به معنی خجل و شرمسار شدن، در برابر زیبایی لب معشوقه است. حیای لب است که شعر را غرق معنی و لطافت می‌کند و یکی از شاهکارهای هنر شعری فارسی را می‌آفریند، و خیال نیمی از این لطافت را نابود می‌کند. اگر به معنای شعر رجوع کنیم ــ که چندان هم ساده نیست ــ لطف حیای لب روشنتر می‌شود. شعر را دو گونه می‌توان معنی کرد که بی‌شک شاعر با مهارتی که ــ طبق معمول ــ در بازیهای لفظی به خرج داده به هر دو نظر داشته است:

۱. معشوقه را چشمهٔ زندگی و لذت (چشمهٔ نوش) خوانده می‌گوید شکر که خود مظهر شیرینی است از شیرینی لبهای تو شرمسار است، چنانکه از حیا غرق آب و عرق شده است ــ و این مضمون اشاره به ریخته شدن شکر در آب یا عرق بیدمشک یا نارنج و گلاب و جز آن برای درست کردن شربت است. غرق آب و عرق شدن اصطلاحی است که در زمان ما هم در مقام شرم و حیا گفته می‌شود. اینگونه با چم و خم سخن گفتن و استفاده از تصاویر خیال هنر حافظ است. وقتی می‌گوید «پردهٔ غنچه می‌درد خندهٔ دلگشای تو»، پردهٔ غنچه می‌درد گذشته از معنی اول خود که مثل گل از هم باز شدن لبهاست، این معنی را هم دارد که غنچه در برابر زیبایی خندهٔ تو خجل و شرمسار است.

یعنی «پرده دریدن» اینجا در معنای مجازی خود، رسوا کردن و بی‌آبرو کردن

بکار رفته است. اینجا غنچه است که در برابر خندهٔ دلگشا سرافکنده می‌شود و در مصراع مورد بحث ما، شکر است که در برابر شیرینی لب معشوق شرمسار می‌شود. پس حیای لب یعنی حیاکردن از شیرینی لب. پس به این اعتبار «حیای لب می‌توانیم داشته باشیم».

اما در معنای دوم شعر، شیرین اسم خاص (معشوقهٔ خسرو) است و چشمهٔ نوش اشاره به همان چشمه‌ای که شیرین تن در آب بلورین آن شست و خسرو نخستین‌بار او را دید، درحالی که سراپا میان خرمن گیسوان پنهان بود، صحنه‌ای که طراوت آن باقلم نظامی جاودانه شده است[۴۰]؛ **شکر** هم اسم‌خاص است یعنی آن دلبر صفاهانی است که سرانجام نتوانست در دل خسرو رخنه کند و او را از فکر شیرین باز دارد: شکری که در برابر زیبایی شیرین شرمسار شد. در این معنی هم حیاست که به شعر لطف و ظرافتی در حد یک مینیاتور می‌دهد. دو زنی که با هم رقابت عشقی دارند یکی دربرابر زیبایی دیگری شکست می‌خورد، حد خود را می‌شناسد و حیا می‌کند. برای خیال هم می‌توان معنایی در نظر گرفت، شاید صد کلمهٔ فارسی دیگر هم بتوان به جای حیا گذاشت، اما هیچ کدام لطف لفظی و معنوی حیا را نخواهد داشت.

این معنی دوم، یعنی مقایسه زیبایی و رقابت عشقی شیرین و شکر مضمون شاعرانهٔ متداولی بوده که سعدی پیش از حافظ از آن بهره برداشته است چنانکه در این بیت:

میلش از شام به شیراز به خسرو مانست
که ز اندیشهٔ **شیرین** به **شکر** باز آمد

به هر حال، چه شیرین را اسم خاص بگیریم (معشوقهٔ خسرو در برابر شکر

۴۰. چند بیتی از کتاب خسرو شیرین نظامی چاپ ابن سینا ، ۱۳۳۳، نقل می‌کنم. درصفحهٔ ۷۷ ، ذیل عنوان : اندام شستن شیرین درچشمهٔ آب اشعار زیر ملاحظه می‌شود،

شتابان کرد شیرین بارگی را — به‌تلخی داد جان یکبارگی را
به‌گرد چشمه جولان زد زمانی — ده اندر ده ندید، ازکس نشانی
پرندی‌آسمان‌گون برمیان‌زد — شد اندرآب وآتش برجهان‌زد
تن سیمینش می‌غلطید درآب — چوغلطدقاقمی برروی سنجاب
درآب چشمه‌سارآن شکرناب — زبهر میهمان می‌ساخت جلاب

و در حاشیه، در معنی جلاب نوشته است، «معرب گلاب به‌معنی شربت شیرین خوشبو» — از مقایسهٔ فضای این اشعار، مخصوصاً بیت آخر، با بیت حافظ برای بنده شکی نمی‌ماندکه خواجه به هنگام سرودن بیت مورد نظر ما به‌این اشعار نظر داشته است. و «گاه لطف سبق می‌برد ز نظم نظامی».

اصفهانی) و چه صفت بگیریم (در برابر تلخ) کلمهٔ حیا است که شعر را غرق لطف و ظرافت می‌کند، نه خیال. مخصوصاً توجه می‌دهم غرق و آب عرق شدن مصراع دوم در برابر حیای مصراع اول است.

* صفحهٔ ۱۶۸، ذیل غزل ۱۱۸ نوشته‌اند: «در اینکه این غزل بسیار فصیح و شیرین از حافظ است شکی ندارم». این غزل هفت بیت دارد که چهار بیت آن را در زیر نقل می‌کنم:

هران خجسته نظر کز پی سعادت رفت
رموز غیب که در عالم شهادت رفت
به رطل نیمشبی کشف کرد سالک راه
رموز غیب که در عالم شهادت رفت (کذا)
بیا و معرفت از من شنو که در سخنم
ز فیض روح قدس نکته استفادت رفت
مجو ز طالع موجود من به جز رندی
که این معامله با کوکب ولادت رفت

بعضی معایب واضح غزل:

۱ـ مصراع دوم و چهارم عیناً تکرار شده است.

۲ـ بیت اول معنی ندارد چون از نظر جمله‌بندی میان دو مصراع آن ارتباطی نیست.

۳ـ مصراع سوم سست و نچسبنده است.

۴ـ میان مصراع سوم و چهارم از نظر معنی ارتباطی وجود ندارد. غزل مجموعاً تقلید ناقصی را از حافظ نشان می‌دهد. کسی خواسته است با سر هم کردن اصطلاحات حافظ که در ذهن داشته شعری بسازد. محقق محترم می‌نویسند: «این غزل در هیچ یک از نسخه‌های قدیم من ضبط نشده. از این قرار بین صد و پنجاه سال تا دویست سال پس از مرگ حافظ برای نخستین بار به نام او ضبط شده است...» اما نتیجه‌ای که از این بی مآخذ بودن غزل می‌گیرند این است که پس به مآخذ نباید اعتماد کرد[41].

اما در مورد غزلی که با مطلع زیر آغاز می‌شود

به ملازمان سلطان که رساند این دعا را
که به شکر پادشاهی ز نظر مران گدا را

می‌نویسند: «... معتقدم که حافظ آن را با نهایت سرعت ساخته و با حال آشفتگی سختی که در آن هنگام [کدام هنگام؟] داشته به اندازه‌ای که در پخته‌ترین

۴۱. ص ۱۶۹.

غزلهای وی مشهود است این‌غزل را ازمراحل عالیهٔ پرداخت انتقادی نگذرانده است و شاید اصلا درمورد این غزل دقت و حوصلهٔ چنین کاری را نداشته است...» درحالی که به نظر من این از استوارترین و فصیح‌ترین غزلهاست. غزل اول را «بسیار فصیح و شیرین» و این غزل را به کنایه خام ناپخته معرفی می‌کنند.

• صفحهٔ ۱۱۸ در بیت

گره به باد مزن گرچه بر مراد رود　　که این سخن به مثل **مور** با سلیمان‌گفت

باد با سلیمان گفت را ترجیح می‌دهند و می‌نویسند: «مسلماً بهتر است این عقیده را برضد باد خود باد بیان کند تا آنکه بر زبان مور جاری شود». چرا هم باد اسب سلیمان باشد هم به او پند دهد که به من اعتماد مکن؟ در قصهٔ سلیمان، سلیمان نماد عظمت و مور نماد خردی است، که همیشه می‌خواهد سلیمان را متوجه سازد تا دستخوش غرور و مساعدت بخت نشود و از زیردستان غافل نماند. گره به باد مزن یعنی به بخت خود اعتماد مکن، این سخن را ضعیفان به قدرتمندان می‌گویند نه خود بخت (که در اینجا باد باشد). تضاد عظمت سلیمان و خردی مور را حافظ بسیار آورده است:

سلیمان با همه حشمت نظرها بود با مورش

و آنچه از سورهٔ نمل، آیهٔ نوزدهم، نیز مستفاد می‌شود همین است که مور سلیمان را ندا داد به باد اعتماد مکن[۴۲].

• صفحهٔ ۲۳۴ در آخر غزلی که با این مصراع «درخت دوستی بنشان که کام دل به بار آرد» شروع می‌شود بعد از بیت تخلص این بیت را می‌آورند:

زکار افتاده‌ای ایدل که صد من بار غم داری

برو خوش یك منی درکش که درحالت بکار آید

اگر بنده را مجبور کنند که یك بار اصطلاح «نا حافظ وار» را بکار برم، قطعاً آن را درمورد همین بیت بکار می‌برم.

• ص ۲۳۶ در بیت «کسی که حسن خط دوست در نظر دارد» می‌نویسند: «تصور من این است که نامه‌ای از دوست به حافظ رسیده...» اما خط در اصطلاح حافظ بیشتر همان موی نرم عارض معشوق است، مثل

ز خط یار بیاموز مهر با رخ خوب

که گرد عارض خوبان خوش است گردیدن

و بسیاری موارد دیگر. اشاره به خط نوشتنی را شاید در مرحلهٔ دوم به کنایه در این شعر بتوان یافت. ولی در مرحلهٔ اول معنی شعر این است که هر که زیبایی چهرهٔ دوست را در نظر دارد. در بیت بعد می‌گوید:

۴۲. رجوع شود به‌بانگ جرس، پرتوعلوی، ص۴۰.

چو خامه بر خط فرمان او سر خدمت نهاده‌ایم مگر او به تیغ بر دارد

خط در این بیت مطلق خط نوشتنی است نه در بیت اول. در بیت زیر نیز نظیر همین بازی لفظی با خط عارض و خط نوشتنی دیده می‌شود:

دوران چو می‌نویسد بر عارضش خطی خوش

یا رب نوشتهٔ بد از یار ما بگردان [۴۳]

* ص ۲۶۳ در بیت «علم و فضلی که به چل سال به دست آوردم ترسم آن نرگس مستانه به یغما ببرد»، به جای نرگس مستانه، نرگس **ترکانه** ضبط کرده و استدلال کرده‌اند: «نرگس مست داریم ولی نرگس مستانه نداریم».

اما ترکانه را حافظ در صفت کاکل بکار برده است نه چشم:

بر شکن کاکل ترکانه که در طالع تست

بخشش و کوشش خاقانی و چنگزخانی

و نرگس مستانه که بدون اندك تردیدی گفته‌اند نداریم، در بیتهای زیر آمده است:

به جز آن **نرگس مستانه** که چشمش مرساد

زیر این طارم فیروزه کسی خوش ننشست[۴۴]

نازها زان **نرگس مستانه‌اش** باید کشید

این دل شوریده تا زان جعد و کاکل بایدش[۴۵]

* در صفحهٔ ۳۸۶ بیت زیر را اینطور ضبط کرده است:

جای آنست که در عقد نکاحش گیرند

دختر مست چنین کاین همه مستوری کرد

مصراع دوم ممکن نیست از حافظ باشد؛ زیرا اولا ترکیب دختر مست در تمام دیوان حافظ بیگانه‌ای انگشت نماست، ثانیاً «چنین کاین همه»، یعنی آوردن دوبار این برای اشاره به یک معنی چنان ضرورت شعری است که شاعران درجهٔ دوم و سوم هم از آن می‌گریزند. اینجاست که آشنایان با زبان شاعر می‌گویند این مصراع زبان حافظ نیست.

* صفحهٔ ۴۱۲ در بیت

ساقی به جام عدل بده باده تا **گدا** غیرت بیاورد که جهان پربلا کند

حریف را بر **گدا** ترجیح داده و مصراع را به این صورت ضبط کرده‌اند ساقی به جام عدل بده باده تا حریف و می‌نویسند: «... اصلا در این مقام گدایی در کار نیست که غیرت بیاورد یا نیاورد در هیچ جای ادبیات شعری ایران ندیده‌ام که گفته شده باشد ساقی به گدا شراب می‌دهد. از آن گذشته گدا علامت ضعف و بیچارگی

۴۳. کتاب حاضر، ص ۱۱۲۴، ج۲. ۴۴. ص ۱۱۳. ۴۵. ص ۶۹۴، ج۲.

است...» اما گدای حافظ که غالباً با می و ساقی می‌آید نمودار قدرت است نه ضعف و غالباً مراد از آن نیز خود شاعر است.

گدای میکده‌ام لیک وقت مستی بین
که ناز بر فلك و حکم بر ستاره **کنم**

یا

گدائی در میخانه طرفه اکسیری است
بدین شرف که رسی خاك زر توانی کرد

و اینکه می‌نویسند «در هیچ جای ادبیات شعری ایران ندیده‌ام‌که ساقی به‌گدا شراب بدهد»، گرچه به شرابخواری گدا در هر دو مصراع بالا اشاره شده ولی در این بیت با صراحت بیشتری ملاحظه می‌شود:

ای گدای خانقه بازآ که در دیر مغان
می‌دهند آبی و دلها را توانگر می‌کنند

اکنون که معلوم شد گدا نمودار ضعف نیست، ساقی می‌تواند به گدا شراب بدهد، عرض می‌کنم در کلمهٔ گدا اشاره‌ای به اختلاف طبقاتی، عدالت و اوضاع اجتماعی زمان هست که کلمهٔ حریف نمی‌تواند آن را القا کند. این اشاره با همهٔ اجزای شعر مخصوصاً کلمات **عدل** و **بلا** مناسبت دارد. اینگونه اشاره‌ها به مسائل اجتماعی در حافظ کم نیست. در بیت زیر نیز همین مضمون اجتماعی آمده است:

از کران تا به کران لشکر ظلم است ولی
از ازل تا به ابد فرصت درویشان است

این درویش هم که برای لشکر ظلم خط و نشان می‌کشد همان گداست که با طرح مسأله عدل و کنایهٔ جام در پی فرصتی است که‌جهان را پر بلا کند. اینگونه اشارات است که به حافظ، علاوه بر جنبهٔ آسمانی و عرفان ماوراء الطبیعه‌ای، مقام اجتماعی و انساندوستی می‌دهد. هر قدر که گدا شعر را از جهت معنی غنی می‌کند حریف آن را سطحی می‌سازد. در این ابیات نیز

درویشم و **گدا** و برابر نمی کنم
پشمین کلاه خویش به صد تاج خسروی

که برد بنزد شاهان زمن **گدا** پیامی
که به کوی میفروشان دو هزار جم به جامی

بطوری که ملاحظه می‌شود گدا صریحاً شخص شاعر است. و در همهٔ این ابیات می‌توان به آسانی حالت طغیان و سرکشی این گدا (روشنفکر محروم) را در برابر نظام جابر اجتماع مشاهده کرد. معنایی که محقق محترم از گدا دریافته‌اند نه گدای حافظ که گدای کوچه است.

با گدایان در میکده‌ای سالک راه   به ادب باش گر از سر خدا آگاهی

صفحهٔ ۴۸۰ در مصراع «نقش می‌بستم که گیرم گوشه‌ای زان چشم مست»، میان

گوشه‌ای و بوسه‌ای تردید کرده می‌نویسند: «بوسه‌ای غلط است زیرا بوسه از چشم گرفتن مضمون ناحافظ‌واری است.» اما این مضمون را در بیت زیر می‌توان دید:

هرکس که دید روی تو **بوسید چشم** من
کاری که کرد دیدهٔ من بی بصر نکرد.

گرچه اینجا همان گوشه گرفتن بهتر است.

* صفحهٔ ٤٦٣ در مصراع «یاد باد آنکه مه من چو کمر بر بستی» میان کمر بربستی و کله بشکستی تردید کرده می‌نویسند: «نسخهٔ بدل، نیز غلط است زیرا کلاه را در شعر فارسی نمی‌شکنند». نسخه‌های معتبر هم همینطور ضبط کرده‌اند، و همان که ایشان آورده‌اند صحیح است؛ اما گاهی هم کلاه را در شعر فارسی می‌شکنند:

مرغول را برافشان یعنی به رغم سنبل
در **سر کلاه بشکن** در بر قبا بگردان [46]

* صفحهٔ ٤٨٦ در بیت
قیاس کردم و آن چشم جاودانهٔ مست
هزار ساحر چون سامریش در گله بود

به جای گله محقق **کله** را پذیرفته‌اند و می‌نویسند: «کله به معنی پرده و خیمه و چادر است و مخصوصاً پرده با چشم مناسبت دارد. گله بی معنی است و ممکن است غلط نوشتهٔ خود کله باشد»؛ ولی به نظر بنده کله نمی‌تواند صحیح باشد زیرا مشدد است و در شعر نمی‌گنجد و برداشتن تشدید آن از شاعر بسیار بعید بنظر می‌آید، جای دیگر می‌گوید: «میدمد صبح و کله بست سحاب» یا ناصر خسرو «حکایت کند کلهٔ قیصری را» و گله صحیح است به مناسبت سامری: سامری ساحری بوده که گوساله‌ای از طلا ساخت، بقدرت سحر آن را به سخن آورد، و در برابر معجزهٔ موسی علم کرد. آوردن گله بازی لفظی زیرکانه‌ای است برای اینکه گوسالهٔ کذائی را بخاطر بیاورد و به خود سامری نسبت گوساله بودن بدهد. می‌گوید آن چشم چنان جادوگری بود که هزاران ساحر زبردست (امثال سامری گوسالهٔ زرین ساز) درمیان گلهٔ مریدانش بودند و به همین اشارهٔ استادانه تلویحاً به سامری نسبت گوساله بودن می‌دهد؛ زیرا بی‌خرد بود که کار خدایی را نشناخت. در بیت زیر نسبت خر بودن به او داده است:

چون سامری مباش که زر دید و از خری
موسی بهشت و از پی گوساله می‌رود [47]

یا در بیت زیر:

۴۶ . کتاب‌حاضر، ص۱۰۲۴ ، ج۲.   ۴۷ . کتاب حاضر، ص۵۲۱.

بانگ گاوی که صدا باز دهد عشوه مخر
سامری کیست که دست از ید بیضا ببرد[۴۸]

ملاحظه می‌شود که در هر مورد خر و گاو و گوساله به دنبال سامری آمده است. پس نمی‌توان گفت گله مناسبت ندارد.

* صفحهٔ ۴۹۲ در بیت:

تنها نه زراز دل ما پرده برافکنبد تا بود فلک **شیوهٔ** او پرده دری بود

میان **شیوهٔ** او و **پیشهٔ** او تردید کرده می‌نویسند: «پرده دری بیشتر **پیشه است تا** شیوه»؛ اما بنده در میان پیشه‌ها پیشه‌ای با عنوان پرده‌دری نیافتم. این ترکیب در معنای حقیقی خود (که پاره کردن پرده باشد) بکار نرفته است و معمولا در معنای مجازی خود (رسوا کردن) بکار رفته است، و در این معنی چگونه می‌تواند شغلی باشد. پیشه معمولا کاری است که به ازای آن مزدی بگیرند و زندگی کنند و پرده دری، نه در معنای حقیقی و نه در معنای مجازی خود، هرگز کار و پیشه نبوده است. اما شیوه یعنی روش و راه و رسم و گاهی هم توأم با حیله‌گری با معنا و مفهوم شعر انطباق کامل دارد.

* صفحهٔ ۴۹۵ در بیت سرشکم در طلب درها فشانید ولی از وصل او بیحاصلی بود میان درها **فشانید** و درها **چکانید** تردید کرده، چکانید را ترجیح داده است. اما در چکانیدن اصلا صحیح نیست، زیرا گرچه در اینجا اشاره به اشک است اما فعلی که برای آن می‌آید باید با خود در مناسب باشد نه با مشارالیه آن. اگر در-فشاندن می‌توان گفت به اعتبار این است که در را هم (هنگام نثار) مثل اشک می‌فشانند. ولی در را هرگز نمی‌چکانند.

* صفحهٔ ۴۹۸ این بیت را هم در دنبال غزل شمارهٔ ۳۱٤ آورده‌اند:

خوش بود خلوت هم ای صوفی و لیکن گر در او
بادهٔ ریحانی و ساقی روحانی بود

این زبان حافظ نیست. مصراع اول نمودار کار تازه شاعر کم ذوق و سوادی است که به وصله پینه خواسته چیزی بسازد، و مصراع دوم سر هم بندی از اصطلاحات حافظ.

* در صفحهٔ ۵۱۰ «مصراع چو دست بر سر زلفش زنم به تاب رود» را **چو** دست **در** سر زلفش ضبط کرده به این دلیل که: «اصطلاح حافظ در این مورد **در** است نه **بر** بیت ذیل ملاحظه شود: دست در حلقهٔ آن زلف دو تا نتوان کرد...» اولا «در این مورد» مبهم است کدام مورد؟ ثانیاً اینکه دست در حلقهٔ زلف کردن را برای صحت دست در سر زلف زدن شاهد آورده‌اند باید عرض کنم شاهد ارتباطی با مدعا

۴۸. ص ۲۶۳.

ندارد. البته دست در حلقهٔ زلف کردن درست است همانطور که دست بر سر زلف زدن. در حلقهٔ زلف را نمی‌توان برای بر سر زلف شاهد آورد. در با حلقه مناسبت دارد و بر با سر زلف.

* در صفحهٔ ۵۱۱ و در چند مورد دیگر محقق محترم عنوان کار را فراموش کرده به معنی کردن و تفسیر و مقایسهٔ اشعار با شاعران فارسی و گاهی فرنگی پرداخته‌اند. حال آنکه نیازی به این خروج موضوعی نبوده است. در صفحهٔ ٥٤ به مناسبت بیت

ماجـرا کم کن و بـازآ کـه مرا مـردم چشم
خرقه از سر به درآورد و به شکرانه بسوخت

شرح و تفسیری از «قدسی غفرلـه» آورده، ناقص و نامفهوم. در صفحهٔ ٦٥٧ به مناسبت شعر «به نیم شب اگرت آفتاب می‌باید ز روی دختر گلچهر رز نقاب انداز» مضمون بیت را با قصیدهٔ مادر می رودکی و رز را خدای از قبل شادی آفرید بشار مرغزی و دو مسمط از منوچهری مقایسه کرده‌اند. عنوان کار (صحت کلمات، اصالت غزلها) است و هیچ عاملی این مقایسه‌ها را ایجاب نمی‌کرد. می‌توان پرسید اگر مقایسه و معنی مطرح است چگونه در همین دو سه مورد انجام شده است، بقیهٔ اشعار ارزش این کار را نداشته‌اند.

جالبترین قسمت این مقایسه‌ها مقایسه این بیت

طریق عشق پـر آشوب و فتنه است ایـدل
بیفتد آنکه در ایـن راه بـا شتاب رود

با «یکی از سطور زیبای شکسپیر»: The Course of true Love never did run smouth در کتاب (رؤیا در شب نیمهٔ تابستان) است.

به گمان بنده اگر در سراسر حافظ مراد از عشق، عشق انسانی، نفسانی و شهوانی باشد در این بیت بخصوص مراد عشق عرفانی است. شکوه بیت این معنی را می‌رساند. حال آنکه Love شاعر انگلیسی تنها یک عشق انسانی است و اگر این سطر زیبای شکسپیر در زبان انگلیسی شهرتی یافته به خاطر کلمه True است.

مفهوم مخالف این سخن شکسپیر این است که راه عشق دشوار نیست بلکه راه عشق حقیقی هرگز آسان نبوده است، و در نظر او عشق حقیقی یعنی محبت کامل و ادامهٔ وفاداری میان دو انسان نه عشق عرفانی حافظ. پس در این جمله نکته بر سر کلمه حقیقی (True) است. حال آنکه در بیت حافظ کلمهٔ حقیقی وجود ندارد، اگر مراد حافظ هم در اینجا عشق انسانی بود مثل بسیاری جاهای دیگر دیوان صفتی برای آن می‌آورد، اما برای مطلق عشق عرفانی صفتی نمی‌آورد پس عشق حافظ ــ در این بیت ــ با Love شکسپیر در این «سطر زیبا» از یک قماش نیستند که بتوان آنها را با هم مقایسه نمود. وانگهی، مگر شعرای خیلی پیش از شکسپیر

عرصه سخن در برابر شاعر گشاده است به آن تشبث جوید، بخصوص که در (بر او به مرده) به علت تکرار حرف ب کلام ثقیل می‌شود. تازه چرا می‌نویسند هر دو نسخه بدل [چو مرده، نمرده] غلط هستند، چه اگر هم قبول کنیم که بمرده صحیح است باز ــ به تعبیر خودشان ــ معنی همان (چو مرده) است پس اگر کسی بخواهد حدود الفاظ را رعایت کند نمی‌تواند بگوید این وجه غلط است. وانگهی، به فرض که ثابت شد بمرده هم معنی چو مرده می‌دهد چطور ثابت می‌کنند که حافظ حتماً این یکی را بکار برده و چو مرده یا نمرده بکار نبرده است، چون نسخه بدلهای ایشان هر سه وجه را ثبت کرده‌اند. لابد برای اینکه کار تازه‌ای ارائه شود باید نامانوس‌ترین وجه را انتخاب کرد.

به نظر بنده اگر محصول این همه زحمت این باشد که به جای بر او چو مرده به فتوای من نماز کنید، بر او بمرده بگذاریم و به جای اگر به سالی حافظ دری زند بگشای اگر به سائل بگذاریم باید گفت نه لفظ بهتر و نه معنای بهتر و نه حافظ اصیلتر کشف شده است.

به‌جای شنیده‌ام سخنی خوش که پیر کنعان گفت آورده‌اند شنیده‌ام **سخن** خوش که پیر کنعان گفت این عبارت فارسی ناقصی است. سیاق زبان اقتضا دارد که سخن مجهول با یاء وحدت یا نکره آورده شود. مگر صورت اول بیت چه عیبی داشت؟ برای چه به دنبال تغییر چنین عبارت زیبایی باشیم. مگر این جمله را بهتر از این می‌توان ادا کرد؟ اگر بخواهم در خاتمهٔ نقد جلد اول نتیجه‌گیری کلی کنم باید عرض کنم:

۱- مجموعاً نسخه‌های رایج و معتبر مورد قبول واقع شده است.

۲- در مواردی اختلاف نظرهای جزئی هست، که شاید نظر ایشان بهتر باشد؛ ولی نه آنکه تأثیری در معنی داشته باشد.

۳- در بسیاری موارد نوآوریهای ایشان نه با منطق منطبق است و نه با ذوق. در خاتمه به دو نکتهٔ زیر اشاره می‌کنم:

۱ــ همین سلسله انتشارات دانشگاه شیراز دربارهٔ حافظ در روزنامهٔ کیهان از طرف آقای احمد شاملو نیز مورد انتقاد قرار گرفته است. بنده برای پرهیز از تکرار و هم به جهت آنکه نویسندهٔ محترم حق مطلب را به خوبی ادا کرده است از نقد موارد انتقادی ایشان خودداری کرده‌ام. رجوع شود به روزنامهٔ کیهان، پنجشنبه ۲۴ خرداد ۱۳۵۲ و بعد...

۲ــ در تصحیح اقدم یا اصح نسخ، از نوع آنچه علامهٔ قزوینی کرده مسؤولیت مصحح کمتر است زیرا عین نسخه را نقل می‌کند ــ گرچه بنده‌هم معتقدم نبایستی از چند مورد غلط بدون توضیح می‌گذشت ــ ولی در تصحیح انتقادی مصحح مسؤولیت بیشتری دارد، وقتی تنها مورد غلط را از میان ۱۲ نسخه انتخاب می‌کند.

آنچه در کار ایشان شایسته تقدیر است داشتن متد، نظم، حوصله و پشتکار

است.

*

ص ٦٨٥ در بیت

گوشه گیری و سلامت هوسم بـود ولـی
عشوه‌ای می‌کند آن نرگس فتان که مپرس

به جای عشوه‌ای (شیوه‌ای) را پذیرفته و نوشته‌اند: «عشوه‌ای بسیار خوب نسخه بدلیست ولی «عشوه کردن» را عبارت حافظ واری نمی‌دانم» و در صفحهٔ ٦٩٦ همین کتاب[۴۹] در مصراع

«گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش»

عشوه کردن را لابد حافظ‌وار دانسته‌اند که ـ پذیرفته‌اند. به نظر بنده هم تشخیص اخیر ایشان صحیح است. ملاحظه می‌شود که فرمول حافظ‌وار و ناحافظ‌وار، که به افراط در این تحقیق بکار رفته تکیه گاه محکمی برای حل مشکلات نیست.

ص ٦٩١ در بیت

ای آنکه ره به مشرب مقصود برده‌ای
زان بحر قطره‌ای به من خاکسار بخش[۵۰]

به جای مشرب مقصود (مشرب تحقیق) را پذیرفته و نوشته‌اند «مشرب تحقیق فقط در یك نسخه از ۱۲ نسخه ایشان آمده است» یعنی نادره‌ایست. اما تحقیق یك کلمه علمی است و با موضوع عرفانی این غزل و به ویژه با خود بیت سازگار نیست.

روی مقصود[۵۱] «کعبه مقصود»[۵۲] و بخصوص «راه بردن به مقصود» در این مصراع:

ره نبردیم به مقصود خود انـدر شیراز

قرینه‌های خوبی برای ره به مشرب مقصود بردن هستند.

ص ۷۱۳ در بیت شراب خانگی ترس محتسب خورده به روی یار بنوشم و بانگـــ نوشانوش مصراع اول را به این صورت پذیرفته‌اند «شراب خانگی از ترس محتسب خورده» و نوشته‌اند: «متن (از ترس محتسب خورده) بر هر دو نسخه بدل که هیچ معنی نمی‌دهد و از نظر دستوری نیز معیوب هستند مرجح است. شراب خانگی ترس

۴۹. «حافظ، صحت کلمات، اصالت غزلها» س تا پایان ی، تحقیق از مسعود فرزاد. چاپ دانشگاه شیراز. کانون جهانی حافظ شناسی شیراز، قسمت اول این نقد مربوط به جلد اول «از الف تا ز» در دفتر ۱۶ ــ ۱۳ مقالات و بررسیها . ۱۳۵۲ چاپ شده است .

۵۰. همان کتاب. ۵۱. روی مقصود که شاهان بدعا می‌طلبند.

۵۲. یارب این کعبهٔ مقصود تماشا گه کیست.

محتسب خورده، آشکارا مردود است». اما بنده از ترس محتسب خورده را از نظر دستوری معیوب و از نظر معنی ضعیف و بنابراین مصراع را به این شکل مردود می‌دانم و صورتی را که پذیرفته‌ام از نظر دستوری بی عیب و از نظر معنی شاهکاری کم نظیر در هنر تصویرسازی می‌بینم. پس نظر بنده کاملا معکوس نظر ایشان است. اختلاف کم نیست. باید صحت نظر خود را ثابت کنم.

ابتدا معنایی را که برای مصراع ــ با فرض از ترس محتسب خورده ــ در نظر دارند ذکر می‌کنم و نشان می‌دهم که این معنا با شکلی که از مصراع پذیرفته‌اند قابل انطباق نیست.

ظاهراً مشکل معنی این صورت مصراع از نظر ایشان کلمهٔ «خانگی» است و برای حل آن می‌گویند: «اگر خانگی را در خانه معنی کنیم و معنای مقابل به روی یار و بانگ نوشانوش در مصراع دوم بدانیم قضیه حل می‌شود یعنی شرابی را که از ترس محتسب در خانه (پنهانی) می‌خوردیم حالا به روی یار و بانگ نوشانوش خواهیم نوشید... پس خانگی را در خانه (پنهانی) معنا کرده‌اند.

اما شراب خانگی یعنی آنکه در خانه بدست آید و این معنی که حتماً در خانه هم مصرف شود از کلمه فهمیده نمی‌شود[۵۳]. می‌شود آن را در خانه و پنهانی یا در باغ و بستان نوشید. تنها امتیازی که می‌توان برای آن در نظر گرفت «خاصه بودن» آن است. بنابراین در درجهٔ اول آنچه را که به عنوان فرض مسأله در نظر می‌گیرند معنای الزامی کلمه نیست و نمی‌تواند تکیه‌گاه معنی قرار گیرد.

اما معنایی را که، به فرض پذیرفتن این معنا برای خانگی، در نظر می‌گیرند در حداقل کلمات چنین می‌توان بیان کرد: «ما که از ترس محتسب شراب خانگی خورده‌ایم»، و این فشرده‌ترین قالب عبارتی است که معنای مورد نظر در آن می‌گنجد، چه به نظم و چه به نثر هرگونه امساك در مصرف کلمه آن را ناقص خواهد کرد. حال اگر مصراع شراب خانگی از ترس محتسب خورده را با این عبارت بسنجیم ملاحظه می‌شودکه سه جزء کم دارد: ما، تکیه‌گاه کلام، که، موصول ایم (می‌خورده‌ایم) رابطه فعلی. بعلاوه اشکالی هم در مصراع دوم پیش می‌آید و آن خالی بودن جای کلمه‌ایست، به مشابه قید زمان، که مقصود شاعر را بیان کند، یعنی اگر مراد شاعر این بوده که بگوید ما که درگذشته از ترس محتسب در خانه شراب می‌خوردیم اکنون به بانگ چنگ می‌نوشیم، کلمه اکنون قابل حذف نیست، زیرا مرکز اصلی

۵۳. رك به‌لغت‌نامه. ذیل‌کلمهٔ خانگی؛ «شراب‌خانگی به‌شرابی که در منزل برای مصرف خود افکنند نه‌فروختن‌را. شراب‌خانه‌پرورد»، لغت‌نامه همین مصراع را به‌صورت شراب خانگی از ترس‌محتسب خورده، شاهد معنی‌آورده است معنی‌خانگی صحیح‌است ولی مصراع‌صورتی‌که نقل شده مورد قبول بنده نیست .

توجه و تکیه سخن است. مقایسه گذشته و حال با این قید محسوس می‌شود. ما که درگذشته نمی‌خوردیم، اکنون می‌خوریم.

آیا پذیرفتنی است که شاعر در یك بیت چهار جزء اصلی جمله را به ضرورت شعر حذف کرده باشد، اجزائی که هر کدام به تنهایی در بیان مقصود سهمی دارند. پس اجازه می‌خواهم عرض کنم وجهی که از لحاظ عبارت ناقص و معیوب و از هم گسیخته است همین وجه است. اما از لحاظ معنی به فرض که پذیرفتیم خانگی در خانه معنی می‌دهد و از نقصهای عبارتی فوق نیز گذشتیم بر مروارید ناسفته‌ای دست نیافته‌ایم. بیانی ساده و مستقیم است. این سخن وقتی روشن می‌شود که معنی دو وجه را با یکدیگر بسنجیم. پس به توضیح مصراع با وجهی که اختیار کرده‌ام می‌پردازم، با این التزام که از کلمات شعر دور نشوم و از این طریق نشان دهم که نه تنها هیچ‌گونه «عیب دستوری» در آن نیست بلکه لفظ و معنی مثل جسم و جان یکدیگر را در برگرفته‌اند.

غزل که با مطلع:

سحر ز هاتف غیبم رسید مژده بگوش
که دور شاه شجاع است می دلیر بنوش

آغاز می‌شود مجموعاً از سپری شدن یك دوران منع و تکفیر شرابخواری حکایت دارد. هول و هراسهایی را که در دوران خفقان و خم شکنی از هجوم مأموران حکومت به خانه‌ها بر مردم آزاده گذشته بیاد می‌آورد. اما در تصور شاعر تنها مردم آزاده از ترس نلرزیده‌اند ام الخبائث نیز که خود را در خم پنهان کرده بود از ترس بی نصیب نمانده و به مشابه مجرم اصلی بر خود لرزیده است. و اکنون که آن دوران سپری شده، اگر بتوان در خفاگاهی چنین شرابی یافت وجود مغتنمی است. کهنه حریفی معرکه دیده است، یاد آور مصائبی که یك نظم خودکامه می‌تواند بر ذوقهای لطیف تحمیل کند و توجه دهنده به نعمت‌هایی که هم اکنون از آنها برخورداریم: نشاه تراژدی را دارد. شاعر برای سنجش جامعهٔ زمان خود معیاری خاص دارد: باده گاهی‌که شاکر و شاد خوار است خود را به شرابی تشبیه کرده که در خم به جوش آمده و کف بر لب آورده است چنانکه در این بیت:

چون باده مست بر سر خم رفت کف زنان
حافظ که دوش از لب ساغر شنید راز[۵۴]

۵۴ . از این بیت چنین استنباط می‌شود که « باده‌مست » به‌معنی باده‌ای‌است که درخم خود به‌جوش آمده و مثل مستان کف به‌لب آورده‌است. پس‌مست صفت خود باده‌است. در این دو بیت نیز صفت مستی را به‌شراب نسبت داده .

با ترکیب کف‌زنان شادی خود را آشکار ساخته است. وقتی در میخانه را می‌بندند دست به دعا برمی‌دارد که افتتح یا مفتح‌الابواب بیمناک است که در خانهٔ تزویر و ریا بگشایند و چون دوران منع و تکفیر سپری می‌شود به شراب جان می‌بخشد و عواطف درون خود را از زبان او، به مثابه شریك نشیب و فراز زندگی خویش که با هم ترس محتسب خورده‌اند، بیان می‌دارد. آشنایان طرز سخن شاعر با اینگونه تصاویر ذهنی او بیگانه نیستند. در بیت زیر نیز وضع اجتماعی زمان خود را از زبان این همدم دیرین بیان داشته است:

گرچه از آتش دل چـون خم می در جوشم
مهر بر لب زده خون می‌خورم و خاموشم

او مثل کلیله و دمنه، در تنگناها، از زبان جانوران سخن نمی‌گوید، در سمبول‌سازی نازك خیالانه خود از ام‌الخبائث محکوم معصومی می‌سازد و از زبان این سمبول کفر وآزادگی روش حکومت را درقبال آزاد فکران زمان باز می‌گوید. منظورم از این توضیح نشان دادن این نکته بود که چهرهٔ این محکوم معصوم در «شراب خانگی ترس محتسب خورده» منعکس است، نه در از ترس محتسب خورده. معنی مصراع به این صورت حکایت از ترس شرابخوار از محتسب دارد و این نه سخن تازه‌ای است و نه آن تصور لطیف غزلواره ترس شراب از محتسب را در بردارد. پذیرفتن این وجه صرف نظر از عیوب دستوری که شرحشان گذشت، اکتفا کردن به حداقل معنی و تنزل‌دادن یك بیان سرشار از فضای خیال به سطح محاوره عادی است.[۵۵]

در خاتمه این بحث در جواب این که نوشته‌اند شراب خانگی ترس محتسب

→

راه دل عشاق زدآن چشم خماری پیداست‌ازاین شیوه که مست است شرابت
خمها همه‌درجوش‌وخروشندزمستی وان می که درآنهاست‌حقیقت‌نه‌مجازاست

پس‌اینکه محقق محترم درصفحه ۶۹۹، سطر۶ کتاب حاضر نوشته‌اند « باده‌مست » اسم‌نوعی‌شراب بوده، به‌نظر درست نمی‌آید. می‌نویسند؛ «در نوروزنامه منسوب به‌خیام یکی از انواع شراب که ذکر شده، باده مست کننده » است. دربیت ذیل حافظ نیز‌باده‌مست داریم .

آنچه او ریخت به‌پیمانه ما نوشیدیم اگر از خمر بهشت‌است وگر از‌باده‌مست»

چند ایراد براین نظر وارد است، اولا مست را بـا چه حساب می‌توان اسم فاعل یعنی مست‌کننده تلقی‌کرد؛ ثانیاً مست‌کننده‌صفت‌هر باده‌ای‌است چگونـه می‌تواند اسم نوع خاصی از باده باشد، ثالثاً «باده‌مست» حافظ‌الزاماً باده‌مست‌کننده‌ای‌که در نوروزنامه آمده نیست.متاسفانه لغت‌نامه دهخدا نیز «باده‌مست» را باده‌مست‌کننده معنی‌کرده ، بدون ذکرمأخذی !

۵۵. برای توضیح بیشتر دربارهٔهمین‌مصراع رجوع‌کنیدبه ملك‌الشعرابهار ، بهار و ادب فارسی، به‌کوشش محمدگلبن، ص۲۸۸، ج اول.

خورده از لحاظ عبارت معیوب است عرض می‌کنم: خانگی ترس محتسب خورده، مجموعاً صفاتی هستند که به شراب نسبت داده شده‌اند نظیر این مصراع:

باده گلرنگ تلخ تیز خوشخوار سبك،

و مجموع مصراع اول که یك ترکیب وصفی است، از لحاظ نحوی مفعول است برای فعل نوشیدن در مصراع دوم. عیب دستوری در کجای عبارت است. و برای رفع شبهه درمورد صرف‌شدن کلمه ترس با فعل خوردن دو بیت زیر را از آنندراج نقل می‌کنم[۵۶]: ملاطغرا در توصیف بهار گوید:

سپهدار بود آنقدر ترس خورد
که پیش از عنان تاختن جان سپرد

عماد فقیه:

نه خوفی از اثر آه خسته‌ای خوردی
نه ترسی از گذر اشك سائلی کردی

ص ۷۳۰ در بیت

مجمع خوبی و لطف است عذار چو مهش
لیکنش مهر و وفا نیست خدایا بدهش

به جای عذار چو مهش (رخ همچو مهش) را پذیرفته و در یادداشت تحقیقی آورده‌اند: «رخ بیش از عذار که قسمتی از رخ است شایستگی دارد که مجمع باشد» ولی بنده به روش معمول خود پیش از آنکه برای حل مشکلات حافظ به کتب لغت رجوع کنم به خود دیوان رجوع می‌کنم. زیرا چه‌بسا که یك کلمه معنی‌های بسیار داشته که بعضی از آنها به گوش شاعر نخورده باشد. اما سنجیدن یك کلمه در موارد مختلفی که در غزلها بکار رفته به‌خوبی می‌تواند معنای مورد نظر شاعر را مشخص سازد. در مورد عذار ملاحظه می‌شود که هرجا شاعر این کلمه را بکار برده معنای چهره از آن خواسته نه قسمتی از آن را. از جمله در ابیات زیر:

کنار آب و پای بید و طبع شعر و یاری خوش
معاشر دلبری شیرین و ساقی گلعذاری خوش

یا گلعذاری ز گلستان جهان ما را بس قطعاً تمام چهره یار را به گل تشبیه کرده است. اصولا میان عذار چو مهش با «رخ همچو مهش» اختلاف مهمی در لفظ و معنی نیست، و بنده معمولا اختلافاتی در این سطح را طرح نمی‌کنم. منظورم از طرح این مورد ــ و بعضی موارد نظیر این ــ نشان دادن طرز فکر و نوع استنباط و قضاوت است. هر جا معنای مهجوری برای کلمه‌ای یافته‌اند که شاید در تمام ادبیات فارسی سابقه استعمال نداشته آن را به عنوان یك کشف جالب در زبان

۵۶. درلغت‌نامه نیز به‌این معنی اشاره شده است.

سلیس حافظ داخل کرده‌اند، بی‌آنکه در موارد دیگری که کلمه در دیوان بکار رفته تأملی کنند و زبان شاعر را در کلیت آن در نظر گیرند.

ص ۷۶۶ در بیت

اگر به رنگ عقیق است اشك من چه عجب
که مهر خاتم لعل تو هست همچو عقیق

مصراع دوم را به این صورت پذیرفته‌اند: «که مهر خاتم چشمم لبی است همچو عمیق» مهر خاتم چشم مدتی فکر مرا مشغول داشت که چه معنایی می‌دهد. تا خوشبختانه به یاری یك «یادداشت تحقیقی» از خود محقق محترم حل شد. این «یادداشت تحقیقی» که در صفحهٔ ۷۶۸ ملاحظه می‌شود چنین است :

«مهر خاتم چشم من یعنی چه؟ چشم عاشق مهر خاتم ندارد»

... پس معلوم شد واقعاً بیمعنی است. گرچه این یادداشت را برای نسخهٔ بدلی که مصراع را به صورت «که مهر خاتم چشم من است همچو عقیق» ضبط کرده نوشته‌اند، مشکل بنده را هم حل می‌کند زیرا مهر خاتم چشم من با مهر خاتم چشمم که‌مورد قبول ایشان واقع شده، نمی‌تواند تفاوت داشته باشد.

اما معنای بیت در وجهی که بنده اختیار کرده‌ام: لعل استعاره از لب است یعنی به جای لب لعل آمده چنانکه در مصراع دیگر همین غزل «بیا که توبه ز لعل نگار و خنده جام» دیده می‌شود. پس معنای بیت این است که اگر اشك خونین می‌بارم شگفت‌آور نیست چون لب‌های تو به قرمزی و کوچکی یك نگین عقیق انگشتری است، و این زاری و بیتابی بر اثر آن همه زیبایی است. شباهتهای دیگری هم میان لب و مهر خاتم می‌توان یافت:

مهر را رنگین می‌کنند و بر بیاض نامه می‌زنند، یار هم لبها را رنگین می‌کند و بر بیاض چهره معشوق می‌زند. مهر خاتم ختم‌کننده نامه است و لب یار کلام آخر در عشق و زیبایی. تشبیه لب به نگین انگشتر به صورتهای مختلف در دیوان آمده است. از جمله:

از لعل تو گر یابم انگشتری زنهار
صد ملك سلیمانم در زیر نگین باشد
گرچه شیرین دهنان پادشهانند ولی
او سلیمان جهان است که خاتم با اوست

ص ۷۷۳ در بیت

چون برحافظ خویشش نگذاری باری
ای رقیب از بر او یك دو قدم دورترك

به جای از بر او (از در او) را پذیرفته و توضیح داده‌اند: «رقیب دربر معشوقه نیست بلکه بر در او پاسبانی می‌کند و مانع می‌شود از اینکه عاشق به پهلوی (بر) معشوقه راه بیابد...» سخنی است که اگر کلیت داشته باشد باید نیمی

از استنباط ما را از غزلیات خواجه، بلکه از ادبیات فارسی عوض کند. متأسفانه کار خواجه با اینگونه اکتشافات یك بعدی حل نمی‌شود. چنانکه در مورد عذار دیدیم کلمه باید در موارد مختلفی که بکار رفته سنجیده شود. درست است که رقیب در عربی به معنای مراقب و نگهبان است و در فارسی نیز گاهی در همین معنی بکار رفته ولی بر اثر توسع معنی از اصل خود گشته است. در فارسی امروز که مطلقاً رقیب و رقابت به معنای نگهبان و نگهبانی بکار نمی‌رود در ادبیات کلاسیك فارسی نیز، در زبان شعر بیشتر در همان معنای متداول امروز (حریف عشقی) بکار رفته است: مثلا در موارد زیر:

دانی کــه چــه ها می‌رود از جــور رقیبت
حیف است کــه طوطی و زغن هم قفسانند
(سعدی)

چنانکه خود محقق محترم یادآور شده‌اند نگهبان کنار در است نه درون حجره و با یار هم قفس! یا:

رقیب دیو سیرت را به بزم خویش جا دادی
به یار پاك طینت ظلمها کردی چه بد کردی
(مسطوره کردستانی)

که قطعاً نگهبان را به بزم خود جا نداده است. یا در حافظ:

ز رقیب دیو سیــرت به خدای خود پنــاهم
مگــر آن شهاب ثاقب مددی کنــد سها را

ابیات فوق را از لغت‌نامهٔ دهخدا نقل کرده‌ام جایی که برای استعمال رقیب در معنای حریف عشقی (نه نگهبان) آنها را شاهد آورده است. توضیحات دیگری نیز در لغت‌نامه برای رقیب در این معنا آمده است. قسمتی از آن را که از آنندراج نقل شده در اینجا می‌آورم: «دو کس که بر یك معشوق عاشق باشند هر یکی مر دیگری را رقیب باشد چرا که هر یکی از دیگری نگهبانی و حفاظت معشوق می‌کند». این معنی ثانوی در واقع معنی اصلی را پوشانده است.

فرهنگــ استینگاس نیز رقیب را Arival, Competitor معنی کــرده است گرچه گاهی دو معنای رقیب در یك شعر چنان به هم نزدیك می‌شوند که تشخیص معنی مقصود دشوار می‌شود بنده از این بیت همان (حریف عشقی) را برای رقیب می‌پذیرم و از این جهت از بر او یك دو قدم دورترك را مناسب می‌دانم.

ص ۷۸۰ در بیت

بیا که پردهٔ گلریــز هفت خانـهٔ چشم
کشیــده‌ایم به تحـریـر کارگاه خیــال

در هر دو مصراع اختلاف داریم. بیت را به این صورت پذیرفته‌اند:

بیـا که پـردهٔ گلریـز هفت‌گانـهٔ چشم
کشیـده‌ایم سحـرگه بـه کارگاه خیـال

در وجوه مختلفی که از ضبط بیت در دست است بحث کرده‌اند، اما بنده ـ طبق معمول خود ـ فقط وجه برگزیده خود را با وجهی‌که ایشان سرانجام انتخاب کرده‌اند مقایسه می‌کنم. در توجیه نظر خود نوشته‌اند: «هفت‌گانه را بر هفت خانه مرجح می‌دانم، زیرا به پرده مربوط می‌شود و سادگی وصف هفت لا بودن آن را می‌کند پرده هفت‌خانه مستلزم این است که انسان به فکر خانه‌های هفت‌گانهٔ پرده بیفتد، در حالی‌که پرده خانه ندارد.»

شعر دشواری است و فهم آن نیازمند یك دقت ریاضی و تجسم نیرومند و نیز دانستن چند بیت دیگر از همین خانواده در دیوان شاعر. اما محقق محترم سهل و ساده‌ترین صورت آن را انتخاب کرده‌اند. بگذریم، به سراغ بیت خواجه و مشکلاتش برویم. اینکه نوشته‌اند «پرده خانه ندارد» درست، ولی توجه نکرده‌اند که خانه پرده دارد و مراد از پرده هفت خانه چشم هفت پرده معروفی است که در برابر هفت خانه‌یا هفت حجره چشم کشیده شده است. در اینجا شاید توضیحی دربارهٔ کلمهٔ خانه به روشن‌شدن معنی کمك کند. در متون قدیم فارسی خانه معمولا به معنای حجره و اتاق بکار می‌رفته و کمتر به معنای مجموعه اتاقها و حیاط آمده است. در همین معنی است شمع را باید از این خانه برون بردن و کشتن یا:

شنیـدم کـه صاحبـدلی نیك مـرد
یکی خـانـه بـر قـامت خـویش کـرد

از سعدی. در فرهنگ معین آمده: «خانه، اتاق یا بیت، از متون قدیم بر می‌آید که خانه و سرای با هم فرق دارند خانه به معنی اطاق است و سرای...» «همچنین خانه در معنای محدوده کوچك مثل خانهٔ شطرنج و غیره آمده است. به مناسبت هفت پرده چشم قدما چشم را دارای هفت خانه، هفت حجره یا هفت حجله نور می‌دانستند.

پس این است مناسبت خانه با پرده که در بیت زیر نیز این مناسبت دیده می‌شود:

اشك حـرم نشین نهـانخـانـهٔ مـرا
زانسوی هفت پرده به بـازار می‌کشی

پس از اینکه نوشته‌اند «پردهٔ هفت خانه مستلزم این است که انسان به فکر خانه‌های هفت‌گانهٔ پرده بیفتد» استنباط درستی نیست، مراد از پردهٔ هفت خانه، هفت پرده‌ای است که در برابر هفت حجرهٔ چشم کشیده شده... قطعاً اگر پرده به صورت جمع (پرده‌ها) در شعر آمده بود این تصور را پیش نمی‌آورد. ولی به صیغه مفرد هم غلط نیست، چنانکه می‌توان گفت پردهٔ اتاقها را بکشید، که مراد

پرده‌هاست پس پردهٔ هفت خانه چشم یعنی پرده‌های هفت حجرهٔ چشم.

اختلاف دوم که حساستر از مورد بالاست و معنی شعر را بکلی دگرگون می‌کند در کلمه تحریر است می‌نویسند:

«چنانکه ملاحظه می‌شود همهٔ منابع من سوای نسخهٔ (ن) کلمهٔ تحریر را اینجا ضبط کرده‌اند و تا کنون کمتر توجه شده است که این کلمه در این محل بکلی بیمعنی است. کشیدن به تحریر یا به تحریر کشیدن یعنی چه؟» براساس این نظر به‌جای به تحریر کارگاه خیال (سحرگه به کارگاه خیال) را پذیرفته‌اند. یك نسخه از ۱۲ نسخه را انتخاب می‌کنند با تأکید اینکه کسی متوجه بیمعنی بودن یازده نسخه نشده است. باری، چون در قرار نخستین این حق را به خود داده‌ایم که برای ضبط اغلب و اقدم نسخ رجحانی قائل نشویم حق انتخاب یك نسخه از ۱۲ نسخه را داشته‌ایم ولی زنهار که هر ضبط نادر مبشر کشف تازه نیست، که گاهی لغزشگاه است.

یکی از معانی کلمهٔ تحریر را که محقق محترم از لغت‌نامه نقل کرده‌اند این است: «خطهای باریك که از موقلم بر تصاویر و نقوش کشند...» این را بی‌مناسبت و بکلی بیمعنی یافته‌اند، اما به نظر بنده مراد همین معنی است، با قدری وسعت و شمول بیشتر. آنچه از این معنی برمی‌آید تحریر هاشور زدن و زینت کردن حاشیه تصاویر، و تذهیب کاریها بوده است. بقاعده توسع معنی که در هر زبانی معمول است همین معنی توسعه و شمول بیشتر یافته و رفته رفته در معانی تصویر ساختن و ترسیم کردن بکار رفته است، چنانکه تحریر اقلیدس یعنی کتابی که اشکال هندسی اقلیدس در آن ترسیم شده است، گرچه این معنی نیز بتدریج متروك شده و امروز تحریر در معنای نگارش بکار می‌رود. تطور معنی در خود کلمه نگارش نیز بی‌شباهت به تطور معنی در کلمه تحریر نیست. نگارش که در اصل به معنای تصویر سازی بوده و نگارگر و نگارستان از آن مشتق شده امروز به معنای نوشتن است. تصور می‌کنم تحریر (ونگارش) به این جهت از نقش کردن به نوشتن تغییر معنی داده‌اند که خود نوشته نوعی نقش ونگار محسوب شده است. چنانکه در این بیت انوری:

نقش تحریرش از سینه مظلومان خشك
سطر عنوانش از دیده محرومان تر[۵۷]

تحریر نقش توصیف شده است. و برای اینکه طبق معمول خود شاهدی هم از زبان خود شاعر نقل کنم بعد از جست و جو تحریر را در این بیت یافته‌ام:

۵۷. رك به دیوان انوری . قصیدهٔمعروف نامهٔ اهل خراسان با این مطلع
بر سمرقند اگر بگذری‌ای باد سحر   نامهٔ اهل خراسان به برخاقان بر

افسوس که شد دلبر و در دیده گریان
تحریر خیال خط او نقش بر آب است

با توجه به مفهوم این بیت به‌طور یقین می‌توان قضاوت کرد که معنای تحریر در نظر خواجه نیز نقش کردن بوده است.

اکنون که در هر دو مورد اختلاف توضیح کافی عرض کردم؛ و خود را به‌عنوان نخستین مدعی تصورات خود قانع ساختم، باید معنی کلماتی را که انتخاب کرده‌ام در مجموعه بیت روشن سازم و این دشوارترین مرحلهٔ کار این بیت است، چون مفردات بیت غالباً دارای دو معنی یا بیشترند، از این‌رو تا در مرحله اول معلوم نشود کدام معنی را انتخاب می‌کنیم معنای مجموعه بیت روشن نخواهد شد.

اینك معنی مفردات:

بیا ــ همان معنای فعل امر خود را دارد.

پرده ــ از این کلمه دو معنی می‌توان دریافت، یکی پردهٔ نقاشی که بر دیوار می‌آویزند و دیگر پردهٔ پارچه‌ای که جلو در و پنجره می‌آویزند بنده معنای دوم را می‌پذیرم و توضیحاً می‌افزایم که اینجا علاوه بر معنی حقیقی پرده مجازاً پرده‌های هفت‌گانهٔ چشم نیز در نظر شاعر بوده است. هر دو معنی به موازات هم می‌آیند بی‌آنکه یکی دیگری را بپوشاند.

گلریز ۱ــ پارچه‌ای که گلهای سرخ و ریز دارد، در برابر گل درشت.

۲ــ گل سرخ فرو ریزنده، با این توضیح که مراد از گل سرخ قطره‌های خون آمیخته به اشك است که از پرده‌های چشم می‌ریزد. چنانکه اشك چو گلنار[۵۸] و اشك خونین[۵۹] در ابیات دیگر بکار برده است. در این مورد نیز شاعر به هر دو معنی کلمه نظر داشته که با دو معنای حقیقی و مجازی که برای پرده ذکر شد به موازات هم می‌آیند یعنی اگر پرده را پرده مقابل در و پنجره بگیریم گلریز پارچه گلدار است و هنگامی که آن را مجازاً پردهٔ چشم بگیریم گلریز معنای دوم یعنی اشك چون گلنار ریزنده معنی می‌دهد.

هفت خانهٔ چشم ــ هفت حجرهٔ چشم که با هفت پرده از هم جدا می‌شوند و قدما آنها را هفت حجله نور[۶۰] گفته‌اند.

کشیده‌ایم ــ را دوگونه می‌توان معنی کرد

۱ــ تصویر کردن

۲ــ جلو کشیدن مثل کشیدن پرده در برابر در و پنجره. بنده معنی اخیر را

۵۸. کاب‌گلزار تو از اشك چوگلنار من است.
۵۹. اشك خونین به طبیبان بنمودم گفتند.
۶۰. رك به‌لغت‌نامه ذیل (هفت حجله نور).

می‌پذیریم. ضمناً چون موضوع اصلی بیت ترسیم چهرهٔ معشوق است کلمات پرده و کشیدن که هردو از اصطلاحات نقاشی هم هستند به‌طور غیرمستقیم ما را به سوی معنی هدایت می‌کنند.

کارگاه ــ ساده‌ترین کلمه بیت است به معنای محل کار و اغلب محل کار هنری مثل آتلیه نقاشی است و بنابر این کارگاه خیال بسادگی مخیله آدمی معنی می‌دهد.

پس اینهاست معناهایی که از میان کلمات دو پهلوی فوق انتخاب می‌کنم:

پرده ــ پارچه‌ای که در برابر در می‌آویزند و مجازاً پرده‌های چشم، این هر دو معنی به موازات هم می‌آیند.

گلریز ــ دارای‌گلهای ریز وسرخ، ریزنده گل سرخ ومجازاً اشك خونین ریزنده این دو معنی نیز به موازات هم می‌آیند.

هفت خانهٔ چشم ــ هفت حجلهٔ نور.

کشیده‌ایم ــ آویزان کرده‌ایم.

تحریر کارگاه خیال ــ تحریر شده در کارگاه، نقشی که در کارگاه خیال ترسیم شده است، محصول تجسم، و در اینجا چهرهٔ معشوق.

و اکنون معنی: معشوق من بیا و مطمئن باش کسی از این راز آگاه نخواهد شد زیرا در برابر کارگاه خیالم، که در آنجا خواهی آمد، هفت پرده کشیده‌ام که از آنها گل سرخ (اشك خونین) می‌ریزد! و اگر بخواهیم نمای این تابلوی زیبا را کمی از فاصلهٔ دور نگاه کنیم مردی را می‌بینیم که چشمان خود را بسته و اشك می‌ریزد و در همان حال سعی دارد چهرهٔ معشوق را در خیال مجسم سازد.

چنانکه ملاحظه شد اشکال معنی بیت وجود معناهای دوگانه و سه‌گانه کلمات است که اتفاقاً ــ یا تعمداً ــ هر معنی کلمه نیز مناسبتی پیدا می‌کند و از تراکم وجوه مختلف و معانی مضاعف مجموعاً سطح لغزنده‌ای بوجود می‌آید. اما به رغم مشکلات و لغزشگاههای غزال افکنی که شاعر در شعر تعبیه کرده نشانه‌هایی نیز به دست داده که بهره بردن از آنها به مقداری آشنایی با مجموعه کار او یعنی فرهنگ زبان شاعر نیازمند است. این چراغهای راهنما ابیاتی از غزلهای دیگر هستند که با این بیت زمینهٔ مشترك دارند. همچون پیکر نگاری که تصویر معشوق را به صورتهای گوناگون ساخته باشد. شاعر تصویر محبوب را با نمودهای مختلف در خیال ساخته است، ولی چون طرح اصلی در همه یکی است به آسانی می‌توان آن چهره را باز شناخت و ابیاتی را که چهرهٔ معشوق را در خیال می‌سازند به صورت گروهی خاص و خانواده‌ای همخون در کنار هم نهاد. چند نمونه از اینها را که با الفاظی کم و بیش مشابه و مختلف سروده شده و هر بیت می‌تواند برای کنایاتی که در ابیات دیگر بکار رفته قرینه معنایی به دست دهد نقل می‌کنم:

دارم عجب ز نقش خیالش که چون نرفت
از دیده‌ام که دم به دمش کار شست و شوست

نقش خیـــال روی تـــو تـــا وقت صبحـدم
بـــر کـــارگـــاه دیـــده بیخـواب می‌زدم
شـــاه‌نشین چشم من تکیـه‌گـه خیـــال تـــو
جای دعاست شـاه من بی‌تو مبـاد جـای تـو
بـه پیش خیل خیـالش کشیـدم ابلق چشم
بـدان امیـد کـه آن شهسـوار بـاز آیـد
افسوس که شـد دلبـر و در دیـده گـریـان
تحـریـر خیـال خط او نقش بـر آب است

و همین بیت:
بیـا کـه پـردهٔ گلـریـز هفت خانـه چشم
کشیـده‌ایم بـه تحـریـر کـارگـاه خیـال

هدف پیکر نگار در این طرح ساختن چهرهٔ معشوق در خیال خویش است. کلماتی که رنگها را بیان می‌کنند مرادف و نزدیك به هم انتخاب شده‌اند. خیال زمینهٔ اصلی است که عیناً در همه بیتها تکرار شده است. چشم یا دیده در همه بیتها آمده و به‌جای هم بکار رفته‌اند در حالی که خمیرمایهٔ تفکر در همه یکی است: چشم برهم نهادن و به معشوق فکر کردن یا تجسم معشوق در حال گریستن. پس کلمه تحریر کلید شعر بود و محقق محترم به چه سادگی آن را از سر باز کرده‌اند. می‌نویسد: «بعید نمی‌دانم که اساساً خود کلمهٔ تحریر به مناسبت شباهت کتابتی غلط خوانده سحـرگه باشد. جالب است که در بیت سیف‌اسفرنگـ نیـز که فوقاً به‌عنوان شاهد مثال آورده شده بود هم پردهٔ گلریز داریم و هم سحر. بیت را به مناسبت این نکته مهم دوباره ذیلا نقل می‌کنم:

ز زیر پـردهٔ گلـریز شب سوی خورشیـد
سحر به چشم تباشیر خنـده زد یعنی...»

تو جهانی بر خیالی بین روان! چگونه به تحریر کارگاه ممکن است غلط خوانده «سحرگه به کارگاه» باشد؟ سحرگه دو سرکج دارد و هیچ نقطه ندارد، تحریر دو نقطه در زیر و دو نقطه در بالا دارد وانگهی در به تحریر کارگاه (به) قبل از تحریر آمده و در سحرگه به کارگاه به بعد از سحرگه قرار می‌گیرد، این دو چگونه، بدون اشاره‌ای از جانب محقق محترم، جای خود را عوض کرده‌اند.

و اما دربارهٔ نکته مهم مکشوف در شعر سیف‌اسفرنگـ یعنی تقارن پردهٔ گلریز و سحر در دو مصراع باید عرض کنم از پردهٔ گلریز سیف‌اسفرنگـ مراد پلاس سیاه شب و درخشیدن ستارگان آسمان بر سطح آن است و از پردهٔ گلریز حافظ مراد پرده‌های اشك‌ریز چشم است. پس این دو معنای واحدی ندارند که اگر یکی از آنها مناسبتی با سحر دارد دیگری هم لزوماً همان مناسبت را داشته باشد.

با چشم بسته به دنبال گمشده‌ای گشتن جز این نیست که شباهت‌های سرابی

را نکتهٔ مهم تلقی کنیم و اکنون که به اشتباه خود پی می‌بریم افسرده شویم. مشکل در جهان بسیار است و از آن جمله در دیوان حافظ و به راستی من تصور نمی‌کنم در همهٔ جهان یك تن را بتوان یافت که تمام مشکلات دیوان رند شیرازی برایش حل شده باشد، چه عیبی دارد به‌جای اینکه برای موارد مشکل «پیشنهاد اصلاحی» بدهیم یا فریب نکته‌های مبهم، و اکتشافات کاذب را بخوریم بسادگی بنویسیم این مشکل برای من حل نشد. اما لاادری هم نصف علم است[۶۱].

ص ۷۹۹ در بیت سبزپوشان خطت بر گرد لب همچو حورانند گرد سلسبیل

در یك نسخه به جای حورانند (مورانند) آمده است. گرچه در این نقد، در هر مورد که اختلاف نظر وجود داشته نظر محقق محترم را رد کرده‌ام در این مورد باید انتخاب ایشان را تأیید کنم و نظر قبلی خود را مبنی بر صحت «همچو مورانند» تغییر دهم با اینکه خط گـرد لب هم به صف مورچگان بی‌شباهت نیست، چون صریحاً سخن از چشمه سلسبیل است «حوران» مناسبت خاص پیدا می‌کند که باید پذیرفت.

توضیح سخن اینکه چون در مطلع غزل

ای رخت چون خلد و لعلت سلسبیل

شاعر از خلد و سلسبیل سخن گفته، و این هر دو در سورهٔ انسان در قرآن کریم آمده. تردیدی باقی نمی‌ماند که در این بیت و بیت مورد بحث به همین سوره نظر داشته است و چون به گواهی «المعجم المفهرس»[۶۲] کلمه سلسبیل بیش از یك بار در قرآن نیامده، آن هم در این آیه از همان سوره انسان «عینا فیها تسمی سلسبیلا»[۶۳] شکی نمی‌ماند که اشاره شاعر به همین آیه است و لاغیر. در این صورت حوران ترجمه ولدان خواهد بود که به دنبال آیهٔ فوق در این آیه آمده «و یطوف علیهم ولدان مخلدون» و نیز سبزپوشان خط آنها هستند که جامه‌های سندس و خضر و استبرق در بردارند و در آیه‌های زیر می‌آیند: «اذا رایتهم حسبتهم لولوا منثورا و اذا رایت ثم رایت نعیما ملکا کبیرا عالیهم ثیاب سندس خضر و استبرق و حلوا اساور من فضه و سقیهم ربهم شرابا طهورا» اما با اندك دقتی معلوم می‌شود که مضمون بیت با مضمون آیات مطابقت ندارد. زیرا خلاصه معنی آیات این است که حوران سبزپوش به گرد «ابرار» که در اول سوره ضمن آیه پنجم : «ان‌الابرار یشربون من

۶۱. بیت مورد بحث‌را علامهٔ قزوینی در شمارهٔ چهارم مجلهٔ یادگار، صفحات ۴۱ــ۳۷ شرح کرده‌است که با شرح فوق اختلافاتی دارد.

۶۲. محمود فواد عبدالباقی، المعجم المفهرس لالفاظ قرآن الکریم مطابع الشعب مصر، ۱۳۶۴ ه . ق.

۶۳. آیهٔ ۱۸ از سورهٔ الانسان ودنبالهٔ آن.

کاس کان مزاجها کافورا» آمده می‌گردند، حال آنکه در بیت تصور شده است که حوران به گرد چشمه سلسبیل می‌گَردَند.

این بار هم که نظر محقق محترم را می‌پذیرم متأسفم که باید اشتباه را متوجه خود شاعر کنم.

ص ۸۳۳ در بیت

زلف بر بـاد مده تا ندهی بر بادم   ناز بنیاد مکن تا نکنی بنیادم

به جای نکنی (نبری) را پذیرفته‌اند. دو وجه از جهت معنی تفاوت ندارند ولی چون با «نکنی» صنعت جناس ناقص در مصراع بوجود می‌آید آن را ترجیح می‌دهم.

ص ۸۷۲ در بیت

مبادا جز حساب مطـرب و مـی   اگـر نقشی کشد کلك دبیـرم

به جای نقشی (حرفی) را پذیرفته و نوشته‌اند نه نقش معنی درستی دارد و نه حرف. ولی بنده تصور می‌کنم برای نقش بتوان معنای درست و معقولی یافت. سخن ازحساب وجه است ومی‌دانیم‌که درقدیم وتاهمین‌گذشتهٔ نزدیك، وظیفه‌ها ومستمریها و صورت حسابها را به سیاق می‌نوشتند و آن خطوطی منحنی و موازی شبیه تصاویر هندسی بوده است. این خطوط را به آسانی می‌توان نقش خواند. به علاوه خود نوشته نوعی نقش است چنانکه نگاشتن در هر دو معنی آمده است، نقش سرنوشت نیز به معنی نوشته یا رقم تقدیر است. نقش در معنی خط نیز در ادبیات فارسی بکار رفته چنانکه در شاهنامه فردوسی آمده[۶۴]:

بدیدند نقشی بـر آن تیز تیر   بخواند آنکه بود از بزرگان دبیر

خود خواجه نیز در این بیت نقش را به همین معنی خط آورده است:

همیشه تا به بهاران هوا بـه صفحهٔ باغ

هـزار نقش نـگـارد ز خط ریـحـانـی

در این صورت معنای شعر می‌شود:

اگر قلمزن حکم وظیفه و مستمری برای من صادر کند وجه آن جز صرف مطرب و می مباد.

ص ۸۷۵ در بیت

کمان ابـروی مـا را گو مـزن تیـر

کـه پیـش دست و بـازویش بمیـرم

بجای مزن تیر (بزن تیر) را پذیرفته و در یادداشت تحقیقی نوشته‌اند:

«مزن بر دل ز نوك غمزه تیرم» که مصراع اول غزل شمارهٔ ۵۰۴ است قرائت متن [بزن تیر] را تأیید می‌کند. معلوم بنده نشد که مزن تیر در غزل ۵۰۴ چگونه

۶۴. لغت‌نامه ذیل کلمهٔ نقش.

توانسته بزن تیر را در غزل ۵۰۵ تأیید کند!؟ بگذریم.

در این نقد با اینگونه مشکلات و مصائب بسیار مواجه شده‌ام و به ندرت شکوه کرده‌ام. آنچه مسلم است اینکه ایشان ضبط بزن تیر را در غزل پذیرفته‌اند.

معنایی که می‌توان برای این وجه در نظر گرفت این است که کمان ابرو باید تیر بزند تا عاشق بر اثر آن بمیرد. این معنی می‌تواند زور بازو و مهارت معشوق را در تیراندازی نشان دهد مانند سنان گیو در جنگ پشن! در حالی که ملاك بنده در انتخاب وجوه مختلف از میان نسخهٔ بدلها شاعرانه بودن بیان است، چیزی که‌گمان دارم با تغزل حافظ مناسبتر است. بیان مستقیم برای محاوره و مکاتبات اداری است و در حالی که بیان شاعرانه در پی ایجاد فضایی برای تصویر سازی و گردش فکر است. اگر بگوییم:

بر لب جوی نشین و گذر عمر ببین

کین اشارت ز جهان گذران ما را بس

میان گذر عمر با گذر آب مقایسه‌ای انجام شده، اما یك طرف مقایسه که گذر آب باشد به صراحت ذکر نشده و پیدا کردن آن به عهدهٔ خواننده نهاده شده است، تا با قدری اندیشه و تأمل از لب جوی گذر آب را، که ملازم آن است به خاطر بیاورد، سپس به شباهتی که میان گذر آب با گذر عمر هست پی برد. این فضا برای حرکت فکر خواننده در حل مسأله عمداً خالی گذاشته شده، تا فکر او را به جنبش آورده و اصولا تفکر را در حکمت قدیم یك حرکت معنوی تعریف کرده‌اند:

الفکر حرکت من المبادی   من المبادی الی المرادی

اما اگر ــ چنانکه در بعضی نسخه‌ها آمده ــ بر لب جوی نشین و گذر آب ببین بخوانیم معنی همان است، جز اینکه آب به صراحت ذکر شده و جایی برای گردش فکر خواننده منظور نشده است. این فاصله برای ایجاد یك فضای خیال همان فاصله و تفاوتی است که میان یك سبك تغزلی و یك واقع گرایی وجود دارد. در اینگونه موارد اختلاف طبعاً بنده صورت اول را انتخاب می‌کنم. در بیت مورد بحث نیز همین اختلاف وجود دارد. در «بزن تیر» شعر معنای ساده‌ای دارد: کشته شدن بر اثر اصابت تیر. اما در «مزن تیر» فضایی برای حرکت فکر وجود دارد، زیرا در این صورت ناچاریم مردن را در معنای مجازی آن یعنی از خود بیخود شدن از شوق و لذت بگیریم و اشاره به دست و بازو را توجه به لطافت و زیبایی آنها بدانیم و چنین است‌که بیت از زیبایی معشوق و شیدایی عاشق سخن می‌گوید. این حافظ است و آن حماسه فردوسی. ص ۸۸۹ در بیت

بر سر تربت من بی می و مطرب منشین

تا به بویت ز لحد رقص‌کنان بر خیزم

به جای بی می و مطرب منشین (با می و مطرب بنشین) را پذیرفته و نوشته‌اند «بی می و مطرب منشین» غلط است. حافظ مطالب خود را به صیغه امر مثبت

ساده به مخاطب بیان‌می‌کرده. عادت به استفاده از صیغه‌امر منفی نداشته است. خود این غزل نمونهٔ خوبی از مجموعهٔ چنین صیغه‌های مثبت است، مثلا برسان در بیت ۳ خیز و بنما در بیت ۵...» سخن بکری است. اگر صدق می‌کرد لازم می‌آمد که همهٔ دیوان‌های حافظ ــ از جمله حافظ فرزاد ــ تجدید چاپ شود. حافظ صیغهٔ نهی یا «امر منفی» بکار نمی‌برده به این دلیل که در بیتهای دیگر غزل خیز و بنما و برسان گفته، که همه امر مثبت هستند پس در بیت اول هم باید منشین بگوید. و بر این قیاس بی می و مطرب منشین «غلط است».

رجحان وجهی بر وجه دیگر حرفی است و گفتن اینکه این وجه «غلط است» حرفی دیگر. به هر حال این سخنان را نوشته‌اند و در صفحهٔ ۸۹۰ سطر ۱۵... از جلد دوم «حافظ، صحت‌کلمات، اصالت غزلها» از انتشارات دانشگاه شیرازکه عنوان کانون جهانی حافظ‌شناسی شیراز نیز ذیل آن دیده می‌شود، به چاپ رسیده است. با عرض معذرت از این چند جمله اضافی به حرف خود برمی‌گردم و از میان انبوه شواهد چند بیتی که در آنها حافظ صیغه امر منفی بکار برده نقل می‌کنم:

مباش بی می و مطرب که زیر طاق سپهر
بدین ترانه غم از دل بدر توانی کرد.

که به زعم محقق محترم باید گفته باشد «بباش با می و مطرب». یا در این بیت:

بی معرفت مباش که در من یزید عشق
اهل نظر معامله با آشنا کنند

که باز هم باید گفته باشد «با معرفت بباش»

قدم منه به خرابات جز به شرط ادب،
یا، مباش غره به علم و عمل فقیه مدام
و نظائر اینها بسیار.

اما تفاوت تأثیر دو سخن: با می و مطرب منشین خواهشی است که وضع مخالف را نفی نمی‌کند. بی می و مطرب منشین، همان خواهش است در حالی که وضع مخالف را نفی می‌کند یعنی اگر می نداشتی منشین. همان تفاوت است که استاد به شاگرد بگوید: وقتی واردکلاس می‌شوی به دوستان سلام‌کن بعد به‌جای خود بنشین و چون ببیند شاگرد سخن را جدی نگرفته و اعتنا ندارد با لحنی محکم به عنوان اتمام حجت بگوید: اگر سلام نکردی به جای خود منشین.

ص ۹۰۶ در بیت:

اورنگ کو گلچهر کو نقش وفا و مهر کو
حالی من اندر عاشقی داو تمامی می‌زنم.

به جای نقش وفا و مهر (نقد وفا و مهر) آورده‌اند. می‌نویسند: «همهٔ نسخ نقش ضبط کرده‌اند، متن [نقد] با داو تمام که در مصراع دوم می‌آید مناسبت خاص دارد، در حالی که نقش فاقد این مناسبت است» و در صفحه ۹۰۷ می‌نویسند:

«همهٔ نسخ نقش ضبط کرده‌اند نقد پیشنهاد اصلاحی من است». «پیشنهاد اصلاحی» افکار تازه‌ای به من القا می‌کند: اکنون که می‌توان ۱۲ نسخه سند، یعنی وجود خواجه حافظ را در تدوین دیوانش نادیده گرفت، و پیشنهاد اصلاحی داد آیا بهتر نیست که بیت را به همه پرسی بگذاریم، شاید پیشنهادهای اصلاحی بهتری برسد؟ در این صورت حافظی خواهیم داشت محصول افکار عمومی، شاهکار دموکراسی؟ بگذریم سخن بر سر نقش یا نقد است. مناسبت نقد را با داو ــ یا به اصطلاح تخته‌بازان دو کردن ــ دریافته‌اند و مناسبت نقش را با آن درنیافته‌اند، درصورتی که نقش هم اصطلاح همین بازی است و مناسبت جامع‌تری دارد زیرا نقد فقط وقتی مناسب است که حریفان بر سر پول بازی کنند، در صورتی که مناسبت نقش با بازی نرد که به احتمال قوی در این بیت مورد نظر است مناسبتی همه جانبه است. فرهنگ آنندراج نقش را چنین معنی می‌کند:

«داو بازی نرد که بر وفق مراد آید»، و از این بیت خاقانی معلوم می‌شود که خال روی طاسهای تخته نرد را هم نقش می‌گفته‌اند.

مهـره شادی نشست و ششدره بـرخاست

نقش سه شش بـر سه زخـم کـام بـرآمد[۶۵]

در هر بازی که دو کردن مطرح باشد، نقش آوردن نیز مطرح است، بلکه اولی تابعی است از دومی. شعر را با کلمهٔ نقش دو نوع می‌توان معنی کرد:

۱ــ درصورتی که نقش را به معنی اثر و نشانه بگیریم یعنی از اورنگ و گلچهر که عاشقان کامل بودند ــ و از وفاداری و محبت اثری در جهان نمانده و حال من ضعیف ادعای عاشق تمام بودن دارم.

۲ــ درصورتی که نقش را، به قرینه داو در مصراع دوم، به معنای بخت و اقبال و به اصطلاح خوش بیاری در بازی بگیریم یعنی اورنگ و گلچهر که عشاق پاکباز بودنداز میان رفته‌اند و دیگر بخت و نقش مساعد از محبت و وفاداری روگردان شده است، و کار به جایی رسیده که من ضعیف در بازی عشق صاحب دعوی شده‌ام و حریف می‌طلبم.

همه آنچه گفتم، درصورتی است که وفا و مهر را در معنای لغوی خود «وفاداری و محبت» بگیریم: اما اینجا سخن دیگری هست و آن اینکه این هر دو اسامی خاص، یعنی نام یك عاشق و معشوق نیز بوده‌اند، و در شعر به آنان نیز اشاره‌ای هست، منتها دو کلمه چنان در شعر جا افتاده‌اند که تشخیص اسم خاص بودن آنها دشوار است. و این، یعنی از یك اسم خاص معنای عام خواستن و معنی عام و خاص را به موازات هم آوردن هنر شاعر است تا هرکس به میزان اطلاع خود چیزی درك کند.

۶۵. به‌نقل از لغت‌نامه، ذیل کلمهٔ نقش.

آنها که اشارهٔ خاص کلمه را درك نمی‌کنند به معنای عام و مفهوم لغوی آن اکتفا کنند. این است یکی از رموز چند لایه بودن اشعار حافظ. وقتی می‌گوید:

هزار نقد بــه بازار کـائنات آرنــد
یــکی به سکـهٔ صاحب عیار ما نرسد

مدح قوام‌الدین محمد صاحب عیار وزیر شاه شجاع را فقط کسی می‌تواند درك کند که با تاریخ عصر حافظ و جوانمردیهای این وزیر دربارهٔ شاعر آشنا باشد. و اگر هم نباشد لغات شعر معنی دارند.

وقتی می‌گوید:

مزاج دهــر تبه شد در ایــن بــلا حافظ
کجــاست فــکــر حکیمی و رای بــرهمنی

اشاره به کلیله و دمنه (رای گفت برهمن را) را به زحمت می‌توان یافت. حتی بنده معتقدم که ابیات زیر:

دریــغ و درد کــه تا این زمان نـدانستم
کــه کــیمیــای سعادت رفیق بــود رفیــق
بــیــامــوزمــت کــیمیــای ســعــادت
ز هــمصحبت بــد جــدایــی، جــدایــی

اشاره به کتاب معروف (کیمیای سعادت) غزالی دارند.

از آقای دکتر منوچهر مرتضوی مقاله‌ای جذاب و دلنشین باعنوان «نقش برآب» خوانده‌ام که از بابت تأکیدی در باب اسم خاص بودن وفا و مهر در این بیت دارد قسمتی از آن را نقل می‌کنم[۶۶]:

الف: موارد مهم استعمال نقش در حافظ این موارد است:

اولا در «نقش بر آب»...

ثانیاً به معنای «نقش قمار» نظیر این بیت

اورنگــ کو گلچهر کو نقش وفا و مهر کو
حالی من اندر عاشقی داو تمامی می‌زنم

در این بیت نقش مفهوم عادی (نشان و علامت و اثر) را دارد ولی به قرینه مصراع دوم نقش قمار معنی می‌دهد. مفهوم بیت این است که از عاشق و معشوق اورنگــ و گلچهر نام و از محب و محبوب وفا و مهر نام اثری نمانده است و دور و نوبت آنان سپری شده و در عرصهٔ تخته نرد زمان از نقش آنان نشانی

۶۶. نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز، شمارهٔ مسلسل ۷۶، زمستان۱۳۴۴، سرمقاله.

نمانده...»[۶۷]

قرینه دیگری نیز در حافظ وجود دارد که مهر و وفا را با اشاره به نام یك عاشق و معشوق آورده باشد.

در این بیت:

ما قصه سکندر و دارا نخوانده‌ایم
از ما بجز حکایت مهر و وفا مپرس

گرچه این فرض تا حدی معنی را عوض می‌کند ولی مانع از این نیست که معنای اول یعنی محبت و وفاداری ارزش خود را محفوظ دارد. بلکه مطابق رسم شاعر، که در بیتهای شاهد نیز ملاحظه شد شعر با هر دو معنی دور و نزدیك ایهام، به موازات هم معنی می‌شود، و اما در بیت مورد بحث وقتی مهر و وفا را اسامی خاص بگیریم دیگر کلمهٔ «نقد» که «پیشنهاد اصلاحی» محقق محترم است مطلقاً مورد و معنی نخواهد داشت.

ص ۹۲۵ در بیت:

کی بود در زمانه وفا جام می بیار
تا من حکایت جم و کاووس کی کنم

به جای کاووس کی (کاووس و کی) را پذیرفته و نوشته‌اند: «در حافظ رابط میان کاووس و کی همواره واو است نه کسره...» حکمی است بی دلیل و قاعدتاً جواب این است که در«حافظ مثل هر جای دیگر در زبان فارسی رابط میان کاووس و کی همواره کسره است نه واو» ولی با اینکه ترکیب کاووس کی یك ترکیب رایج و معمول زبان فارسی است و علی‌القاعده اقامه دلیل به عهدهٔ کسی است که از قاعده عدول می‌کند، بنده مبانی تشخیص خود را عرض می‌کنم:

نخست اینکه کی لقب است (جمع آن کیان) به معنای بزرگ و قهار اگر مضاف الیه واقع شود یك ترکیب وصفی می‌سازد چنانکه کاووس‌کی به‌معنای‌کاووس بزرگ است مثل کوروش کبیر. دوم اینکه چون صفت کی به تنهایی نیز کنایه از موصوف در حافظ آمده است:

چنین قبای قیصر و طرف کلاه کی

اگر با واو عطف بیاید می‌توان معنای مستقلی به آن داد و بدین طریق جم و کاووس و کی را سه نام به حساب آورد. سوم اینکه چون کی شامل تمام افراد سلسله

۶۷. در شرح سودی‌هم وفاو‌مهر در این بیت اسامی خاص بحساب آمده است، در سلسله انتشارات مؤسسه تاریخ و فرهنگ دانشگاه آذرآبادگان کتابی معرفی شده با عنوان «منظومهٔ کردی مهرو وفا» متن‌کردی‌و ترجمهٔفارسی از آقای قادر فتاحی قاضی ۸+۱۷۶ مهرماه۴۵. آیا ممکن‌است اشارهٔ خواجه به‌این حکایت کردی باشد؟ کتاب را ندیده‌ام.

کیان ــ از جمله کاووس است ــ کاووس و کی یك تکرار بیهوده است.

چهارم اینکه در تمام نسخه‌های شاهنامه که مأخذ این اسامی و قصه‌هاست، کاووس و موارد مشابه آن با اضافه به کی آمده است:

به یك هفته زین گونه با رود و می
ببودند شادان ز شیروی کی[۶۸]

به رستم چنین گفت کاووس کی
که از کوه البرز تا برگ نی[۶۹]

سه دیگر سحرگه بیاورد می
نیامد ورا نام کاووس کی[۷۰]

فرهنگ شاهنامه ولف نیز ذیل کلمه کی Kai فریبرز کی را مثال آورده و صریحاً فریبرز را با کسره آخر ضبط کرده است.

Fariburz i k (Kaʾi)

چه دلیلی هست که‌خواجه حافظ درمورد کاووس از قاعده کلی، منطق کلام و ضبط نسخ شاهنامه عدول کرده باشد!

ص ۹۲۷ در بیت:

جرعهٔ جام بر این تخت روان افشانم
غلغل چنگ درین گنبد مینا فکنیم

به جای تخت روان (طاق روان) را پذیرفته و نوشته‌اند: اما نظر خود من این است که اینجا طاق بر تخت ترجیح دارد... درست است که تخت روان اصطلاحاً بر نوعی وسیلهٔ مسافرت اطلاق می‌شد ولی جرعه بر تخت افشاندن یا بر تخت روان افشاندن مفهوم ناحافظ‌واری و حتی مبهمی است. از طرف دیگر تشبیه تخت روان به آسمان عاری از دقت است اما تا آنجا که بنده به فرهنگهای فارسی رجوع کردم[۷۱] برای طاق روان هیچگونه معنای کنایی نیافتم، مسلماً اگر طاق روان در ادب فارسی به کنایه از آسمان آمده بود بایستی در فرهنگها ذکری از آن شده باشد، چنانکه برای تخت روان این معنای کنایی ثبت شده است. در خود حافظ نیز بنده جایی طاق روان نیافتم و مورد مشابهی نمی‌توانم نشان دهم و مقایسه کنم. پس طاق روان به کنایه از آسمان تا وقتی هویت ادبی احراز نکرده، قابل پذیرش نیست. اما تخت روان در فرهنگها کنایه از آسمان و فلك آمده است. در لغت‌نامه

۶۸. لغت‌نامه ، ذیل کلمه کی.
۶۹. داستان رستم و سهراب، صفحهٔ ۸۴، بنیاد شاهنامه فردوسی.
۷۰. شاهنامه چاپ مسکو ص ۱۹۸، جلد دوم.
۷۱. ازجمله لغت‌نامه ، فرهنگ معین، فرهنگ نفیسی، برهان قاطع، فرس‌اسدی.

همین بیت مورد بحث ما و این بیت نظامی:

بدین تخت روان با جام خورشید
به سلطانی برآمد نام جمشید

به عنوان شاهد معنی برای آن ذکر شده است. پس اگر استنباط محقق محترم از معنی مصراع چنانکه در صفحهٔ ۹۲۸ سطر ۲۴ مرقوم داشته‌اند جرعه بر آسمان افشاندن است ناچار باید تخت روان را بپذیرند. اما آنچه پذیرفتنش برای بنده دشوار است این است که مراد شاعر از تخت روان در این بیت آسمان باشد. قراین بسیار مرا متمایل به این معنی می‌کنند که تخت روان زمین است:

۱ـ صنعت تضاد و تقابل که بازی لفظی محبوب شاعر است اقتضا دارد که وقتی در مصراع دوم آسمان (گنبد مینا) آمد در مصراع اول به دنبال کلمهٔ زمین بگردیم، و ناچار تخت روان را نامزد این معنی کنیم.

۲ـ اصطلاح جرعه بر خاك افشاندن که به صورتهای گوناگون در غزلها آمده و ساده‌ترین صورت آن اگر شراب‌خوری جرعه‌ای فشان بر خاك، است نشانه دیگری است که تخت روان را زمین معنی کنیم و مصراع را مجموعاً طرز بیان دیگری از همین مضمون بدانیم.

۳ـ شباهت زمین با تخت که انسان بر هر دو می‌نشیند و استراحت می‌کند. به رغم این نشانه‌ها اشکالی بر این معنی وارد است و آن اینکه آیا در زمان حافظ حرکت داشتن زمین مورد قبول اهل علم و ادب بوده تا صفت روان را برای آن بیاورد؟ نشانه‌های موجود خلاف آن را ثابت می‌کنند. زمین در ادبیات فارسی ساکن وصف شده است چنانکه در این بیت سعدی:

زمین لگد خورد از گاو و خر به علت آن
که ساکن است نه مانند آسمان دوار

و تا زمان حافظ هم این عقیده تغییری نیافته بود.

برای تخت روان در معنای فلك و آسمان هم این قرینه وجود دارد:

جرعه بر آسمان افشاندن در معنای نمایش لذت و سرخوشی در ادبیات فارسی آمده، چنانکه در این مصراع حافظ:

ساغری نوش کن و جرعه بر افلاك فشان

می‌توان تصور کرد که مفهوم مصراع ما نیز اشاره به همین معنی است[۷۲].

۷۲. هردو مفهوم جرعه برزمین و برآسمان افشاندن در دوبیت زیرخاقانی ملاحظه می‌شود:

جرعه‌ای گر به‌آسمان بخشی — شود از خستگی زمین کردار
ور زمین را دهی نم جرعه — گردد از مستی آسمان رفتار

دیوان خاقانی ، چاپ سجادی، ص ۱۹۶.

اما اشکال معنی، تکرار نامطبوع مفهوم آسمان در هر دو مصراع است.

بهرحال در ضبط کلمه که باید تخت روان باشد، تردیدی ندارم.

ص ۹۳۲ در بیت:

این تقوی‌ام تمام که با شاهدان شهر
ناز و کرشمه بر سر منبر نمی‌کنم

به جای شاهدان شهر (واعظان شهر) را پذیرفته‌اند. چند سطر از یادداشت ایشان را نقل می‌کنم: «چون در مصراع دوم اشاره به ناز و کرشمه بر سر منبر آمده واعظان را بر هر دو نسخه بدل مرجح می‌دانم و اساساً معتقدم شاهدان در اینجا معنی قوی و روشنی نمی‌دهد. شاهدان شهر کیها هستند و برسر منبر چه می‌کنند؟» مطلب را بکلی معکوس فهمیده‌اند.

تصور کرده‌اند اگر «با شاهدان شهر» را بپذیریم چنین معنی می‌دهد که شاهدان بر سر منبر رفته‌اند.

در حالی که همهٔ قرائن تأکید می‌کنند که شاهدان میان مستمعانند، و واعظان ـ که به قرینه بر سر منبر محذوف است ـ بر سر منبرند. اشاره به واعظان جوان خوش بیان و خوش سیمائی است که گاهی با شاهدان شهر میانشان چنین حالها می‌رفته است.

اما اگر ضبط «با واعظان شهر» را بپذیریم، یعنی برای من که خواجه حافظم اینقدر تقوا کافی است که وقتی واعظان شهر بر سر منبر هستند برایشان ناز و کرشمه نمی‌کنم. یا وقتی خودم بر سر منبر هستم با واعظان عشوه نمی‌کنم ـ گذشته از اینکه معنی خوبی نیست مقصود شاعر را نمی‌رساند. زیرا مراد طعنه به ملانمایانی است که از جایگاه مقدس منبر برای ارضای هوسها و تمنیات شخصی دام می‌گستردند، و این معنی وقتی بدست می‌آمد که مصراع را با شاهدان شهر بخوانیم.

نسخهٔ بدل دیگری دارند که «چون واعظان شهر» ضبط کرده، غلط نیست، حتی می‌توان گفت معنی را روشنتر بیان کرده اما این را هم پذیرفته‌اند، و شوق کشف و ارائه محقق را به سوی ضبط‌های نادرالوجود کشانده چنین است که می‌نویسد:

«گاهی ممکن است حاشیهٔ یك چاپ پر غلط از اغلب منابع قدیم و به اصطلاح معتبر متن صحیحتری ضبط کرده باشد.» یعنی واعظان شهر آسان بدست نیامد، بلکه از حاشیهٔ یك متن پر غلط کشف شده است. ضمناً معتقدند که «این متن خدمت دقیقی هم به حافظ کرده است» این فرمول را در بسیاری از جاهای دیگر نیز، که کاتب شعر شاعر را ضایع کرده بکار برده‌اند.

ص ۹۳۹ در بیت:

رموز عشق و سر مستی ز من بشنو نه از واعظ
که با جام و قدح هر شب قرین ماه و پروینم

به جای نه از واعظ نه از حافظ را پذیرفته‌اند که یقیناً غلط است. باز هم مکان حافظ و واعظ را عوض کرده‌اند و این صرف نظر از این مورد خاص از جهت شناخت کلی شاعر بسیار شگفت‌آور است. همان اشتباه است‌که در بیت پیشین مرتکب شده‌اند. درصورتی که یك آشنایی مختصر با شخصیتی که شاعر از «من» خویش ساخته قاعدتاً بایستی مانع از این اشتباه شده باشد...

زمن بشنو نه از حافظ

یعنی این خواجه شیرازی از رموز عشق و سرمستی سررشته‌ای ندارد. اما چگونه شاعری که تا کنون تمام هنرش عشق و سرمستی بوده، و از این طریق خود را در دلها و دل ما، جا کرده، یکباره با آن بیگانه می‌شود؟ وانگهی این من کیست که تمام صفات رندی شاعر را مال خود می‌کند و مراد ما را بیگانه جلوه می‌دهد! اما نه، فقط اشتباه مختصری است از جانب یك محقق. دلیلی که بر انتخاب این وجه می‌آورند این است که: «اگر به جای حافظ واعظ بگذاریم غزل را بی تخلص کرده‌ایم».

شاید از نظر فرم حرف درستی باشد، اما به خاطر رفع یك نقص فنی، سیستم فکری متفکر را درهم ریختن و شخصیت شناخته شده‌ای را واژگونه جلوه دادن، کم از دستمال و آتش زدن قیصریه نیست!

فکر بهبود خود ای دل ز در دیگر کن

ص ۹٤۳ در بیت

صباح الخیر زد بلبل کجائی ساقیا برخیز
که غوغا می‌کند در سر خمار خمر دوشینم

به جای خمار خمر (خروش چنگ) را پذیرفته‌اند. اما بنده مجموعاً از تقارن «صباح‌الخیر» و «ساقیا برخیز» اشاره به آوردن آن خمار شکن را می‌بینم که معمولا برای رفع سر درد، حاصل از خمار خمر زده می‌شد، اینکه بانگ چنگ نیز سردرد صبحگاهی دارد یا خیر، و خمار شکن در این نوع سر درد نیز افاقه‌ای می‌کند یا نه بنده بی اطلاعم.

ص ۹٦۳ در بیت

ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیده‌ای
ما آن شقایقیم که با داغ زاده‌ایم

به جای داغ صبوحی کشیده‌ای (داغ محبت چشیده‌ای) را پذیرفته‌اند. مجموع ایرادات ایشان بر وجه معروف و مورد قبول بنده اینست که: «بعد از داغ نمی‌تواند صبوحی باشد. داغ صبوحی بکلی بیمعنی است. همچنین داغ کشیدن را حافظ‌وار نمی‌دانم... بعلاوه چگونه ممکن است صبوحی را دوش کشید، صبوحی از آن سحر یا صبح است.»

با اندك مسامحه می‌توان گفت در این جملات به تعداد کلمه اشتباه وجود دارد.

به ترتیب جواب عرض می‌کنم. ابتدا دربارهٔ کلمهٔ داغ از ترکیب داغ صبوحی: داغ، صرف‌نظر از معنی اصلی خود که نوعی معالجه یا نشانه گذاشتن از راه سوزاندن است مجازاً در ادبیات فارسی همیشه به معنی غم و رنج و حسرت آمده است، چنانکه در این بیت نظامی

از تمنای آن چنان باغی بر دل هر توانگری داغی[۷۳]

شاهد نزدیکتر برای معنی داغ مصراع دوم بیت مورد بحث است، ما آن شقایقیم که با داغ زاده‌ایم یعنی با حسرت و حرمان به جهان آمده‌ایم. در فارسی امروز هم داغ چیزی را بر دل کسی گذاشتن یعنی او را محروم کردن، معنی روشن است و نیاز به تفصیل ندارد پس داغ صبوحی را که نوشته‌اند بکلی بیمعنی است به جرأت می‌توان محرومیت از بادهٔ صبحگاهی معنی کرد.

به این ترتیب این اشکال هم که داغ کشیدن را حافظ‌وار نمی‌دانند، حل می‌شود، زیرا رنج و حسرت و حرمان را می‌توان حافظ‌وار کشید.

اشکال دیگرشان در خود کلمه صبوحی است که نوشته‌اند: «صبوحی از آن سحر است یا صبح چگونه می‌توان صبوحی را دوش کشید». و این از آنگونه اشکالهاست که طرحشان آسان و ردشان دشوار است، زیرا هرگز در یك کشور اسلامی ــ و حتی شاید در ارمنستان ــ این رسم نبوده، که صبوحی‌کشان را در ساعت معین با توپ سحر بیدار کنند. و در هیچ گاه نامه‌ای ساعات آغاز و ختم باده صبوحی نوشی درج نشده است. معمولاً، وقتی در این نقد، با این قبیل مشکلات نامنتظر مواجه می‌شوم، دست نیاز به آستان شاعر دراز می‌کنم و او هرگز نیازمند را بی‌جواب نگذاشته است. در این مورد نیز به مفهوم این بیت اشاره می‌کند:

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند
وندران ظلمت شب آب حیاتم دادند

از مصراع اول به وضوح معلوم می‌شود که وقت سحر را می‌توان دوش گفت یا دوش را وقت سحر. و از این بیت می‌توان فهمید که هنگام دمیدن صبح صادق را هم می‌توان دوش گفت:

گوئیا خواهد گشود از دولتم کاری که دوش
من همی کردم دعا و صبح صادق می‌دمید

و از بیت زیر می‌توان فهمید که اصولا در شب هم می‌توان صبوحی کرد:

در شب قدر ار صبوحی کرده‌ام عیبم مکن
سرخوش آمد یار و جامی بر کنار طاق بود

بعد از این گواهیها، این اشکال هم که صبوحی را وقت سحر می‌زنند نه دوش

---

۷۳. به‌نقل ازلغت‌نامهٔ دهخدا ، ذیل‌کلمهٔ داغ.

باید منتفی شده باشد.

اما مشکل اصلی معنای بیت است با کلمه‌هایی که بنده انتخاب کرده‌ام زیرا این وجه به نظر محقق محترم بیمعنی آمده و ظاهراً علت اینکه آن را مردود دانسته‌اند همین عدم دسترسی به معنی بوده است. اینجاست که باید گفت تصحیح انتقادی حافظ بدون تسلط بر معنی ابیات میسر نیست. اما معنی: نکته در کلمه گل است. گل که معمولا در ادبیات فارسی و دیوان خواجه به معنای خاص گل سرخ می‌آید اینجا در معنای عام خود بکار رفته و در عین حال نوع خاصی از آن، یعنی شقایق، اراده شده است، همین نکته انحرافی درك معنی را دشوار کرده است. زیرا چنانکه گفته شد گل به عنوان نوع اهلی گل در برابر لاله و شقایق که نوع وحشی گل تلقی شده آمده است و اینجا خلاف رسمی مشاهده می‌شود.

در توضیح لاله و گل مقاله‌ای در مجله دانشکده ادبیات مشهد خوانده‌ام که چند جمله از آن را نقل می‌کنم:

«... آنچه از تمام این تعاریف نتیجه می‌شود این است که ابتدا کلمهٔ لاله به طور عموم بر یك نوع گل وحشی اطلاق می‌شده، به عبارت دیگر لاله لغتی است در برابر گل و این تباین و تضاد که بین لاله و گل وجود دارد اغلب در متنی که‌مورد مراجعه من است بیشتر احساس می‌شود»[۷۴] منظورم این است که چون این سابقه استعمال و نوسان معنی کلمه گل در این مصراع رعایت نشده سبب انحراف محقق محترم گردیده است.

در ادب فارسی معاصر نیز این استعمال خلاف رسم گاهی دیده می‌شود چنانکه در این شعر ملك‌الشعراء بهار آمده:

نادر فتد میان گلان لالـه سفید   چون مفتی معمم در شهر آنقره[۷۵]

در این بیت گلان الزاماً لاله‌های سرخ هستند زیرا به فینه‌های‌سرخ مردم آنقره اشاره دارد.

اما گویی حافظ خود متوجه بوده که از قرار ضمنی فرهنگــ ادبی و زبان ویژه خویش عدول می‌کند و برای فهماندن معنی قرینه واضحی گذاشته و آن داغ صبوحی کشیدن است که با فاصلهٔ کمی بعد از گل می‌آید و معنی را روشن می‌سازد. این تصور که گلبرگهای شقایق جام می است و نقطهٔ سیاه درون آن داغ حسرت، به نشان خالی بودن از شراب، با جلوه‌های گوناگون در دیوان حافظ منعکس است، اما فقط دربارهٔ لاله و شقایق چنین تصوری آمده، نه دربارهٔ گل دیگر. پس وقتی در مصراع

۷۴. رك به‌مقاله «لاله داغدار» مجلهٔ‌دانشکدهٔ ادبیات مشهد، ص۲۴۷، شمارهٔ تابستان ۱۳۴۸.

۷۵. رك به‌دیوان بهار قصیده‌ای که بااین مطلع شروع می‌شود:

خورشید برکشید سر از بادہ بره   ای‌ماه برگشای سوی باغ پنجره

اول به گل نسبت داغ کشیدن می‌دهد، حتماً باید لاله یا شقایق باشد. اکنون که معنی داغ و گل معلوم شد بیت را چنین معنی می‌کنم: ای گل شقایق، تو از سحرگاه دیشب، که گلبرگهایت پیاله‌وار شکفته رنج حسرت و حرمان کشیده‌ای ـ زیرا پیاله‌ات خالی بوده ـ اما من شاعر آن شقایق داغدارم که سالهاست ـ از زمان تولد ـ این رنج را تحمل کرده‌ام.

انتخاب محقق محترم «ای گل تو دوش داغ محبت چشیده‌ای» است و چنین استدلال کرده‌اند: «اتفاقاً عاشقان‌که نسخهٔ بدل بیغمان در مطلع است درحد خود محبت را اینجا تأیید می‌کند» این استدلال در نوع خود بی نظیر است یعنی یکبار «ما عاشقان مست» را مردود دانسته و نسخهٔ بدل دیگری انتخاب کرده‌اند و اکنون به آن صورت مردود استناد کرده‌اند.

از ویژگی این استدلال هم که بگذریم، به هیچ منطقی، وجود یك کلمه عاشقان در مطلع یك غزل دلیل صحیح بودن محبت در بیت سوم یا غلط بودن صبوحی در آن بیت نمی‌تواند بود.

*

ص ۹۷۰ در بیت:

بی ناز نرگسش سر سودائـی از مـلال
همچون بنفشه بـر سر زانـو نهاده‌ایـم

به‌جای بی‌ناز نرگسش (بی وصل روی تو) را پذیرفته‌اند. صورتی را هم که بنده پذیرفته‌ام غلط نمی‌دانند، جز اینکه صورت مورد قبول خود را «از نظر فصاحت و مناسبت بسیار پسندیده» یافته‌اند. با اینکه از نظر معنی میان دو وجه اختلاف چندانی نیست، در «ناز نرگسش» هنر خاصی تعبیه شده که از نظر فن بیان شاید در سراسر دیوان بی‌نظیر باشد، و آن استفاده از نوعی ترتیب و توالی حروف برای خوش آهنگ ساختن کلام است. بنابر این وجهی که به نظر بنده «از نظر فصاحت و مناسبت بسیار پسندیده» آمده این وجه است، «بی وصل روی تو» ضعیف‌ترین صورت مصراع است.

اینك توضیح سخن: آشنایان با حافظ طبعاً با موسیقی اشعار او نیـز آشنا هستند. اما از میان عوامل ذوقی مختلفی که موسیقی کلام او را بوجود می‌آورند، یکی انتخاب الفاظ خوش آهنگ و سلیقه خاص در کنار هم چیدن و توجه بـه زنگ صدایی است که از تلفظ و تکرار آن بر می‌خیزد. گرچه صنایع لفظی در بدیع فارسی تعریف شده‌اند به گمان بنده در لابلای سطور این هنرمند ظرافتهای نهفته‌ای وجود دارد که هنوز چنانکه باید به تعریف درنیامده‌اند احساس می‌شوند، *اثر می‌گذارند، به فضای اطراف شعر طراوت می‌بخشند ولی به سختی اخذ می‌شوند، مثل بو در گلبرگها.* یکی از این صنایع که هم محبوب شاعر است و هم مثل موم در دستش صد صورت پذیر، تکرار متوالی یك حرف در یك مصراع یا بطور متوازن

در هر دو مصراع است چند نمونه از آن ظرافتها را، که تاکنون ضمن مطالعه متوجه شده‌ام، به ترتیب تدریجی، از ساده‌تر به سوی مرکب‌تر و دشوارتر در زیر می‌آورم:

۱ــ آوردن یك حرف دوبار در یك مصراع:

شادی شیخی که خانقاه ندارد	تکرار حرف ش
پیر پیمانه‌کش ما روانش خوش باد	تکرار حرف پ

۲ــ آوردن دو حرف هرکدام دوبار

تا ز میخانه و می نام و نشان خواهد بود	تکرار حرف م و ن
بند قبای غنچه گل میگشاد باد	تکرار صدای ق یا غ و گــ

۳ــ آوردن یك حرف سه بار

شاه شمشاد قدان خسرو و شیرین دهنان	سه بار حرف ش
به یك پیاله می صاف و صحبت صنمی	سه بار حرف ص

٤ــ آوردن یك حرف چهار بار

طالب چشمه خورشید درخشان نشود	چهار بار حرف ش
جان بی جمال جانان میل جهان ندارد	چهار بار حرف ج

٥ــ آوردن دو حرف هرکدام سه بار

تاکی به تاب توبه بسوزیم همچو عود	سه بار ت و سه بار ب

٦ــ آوردن سه حرف و دو حرف

ساقی سیم ساق من گر همه درد می‌دهد	سه بار س و دو بار ق

محقق محترم نیز، در مواردی، به نوع سه حرفی این صنعت اشاره کرده‌اند و چون ــ شاید مثل بنده ــ اصطلاح فارسی برای آن نیافته‌اند، آن را به اصطلاح انگلیســـی Alliteration [۷٦] نامیـــده‌انـــد . ظاهـــراً از مقولـــه تجنیس است. منظورم از این توضیح رسیدن به این نتیجه است که در بیت مورد بحث نیز از همین نوع صنعت بکار رفته است، ظریف‌ترین و دشوارترین آن یعنی سه حرف را در مصراع اول و سه حرف دیگر را در مصراع دوم، با حساب دقیق فاصله‌ها، که به گوش بسیار خوشایند است تکرار کرده است.

بی ناز نرگسش سر سودائی از ملال
همچون بنفشه بر سر زانو نهاده‌ایم

یك‌گوش موسیقی به آسانی تشخیص می‌دهدکه تکرار مناسب حروف ن و س و ل در مصراع اول و ب و س[۷۷] و ن در مصراع دوم، مثل تکرار یك نت موسیقی در

۷۶. این‌کلمه در فرانسه هم همین معنی را دارد.
۷۷. س و ز (درسرزانو) قریب‌المخرج هستند.

فواصل معین، چه ملودی دلنشینی از صدای حروف ساخته است. اگر بخواهیم برای این صنعت لفظی انواعی قائل شویم، و به هر نوع نامی بدهیم، شاید نام «توالی زنجیری» برای این نوع مناسب باشد، و این در انواعی که تاکنون یافته‌ام دشوارترین است.

اکنون، پس از این توضیح، تشخیص نکته آسان است که اگر به جای «بی ناز نرگسش»، چنانکه خواسته‌اند، «بی وصل روی تو» را بگذاریم، نخستین حلقه از سه حلقهٔ زنجیر مصراع مرصع نخستین را گسسته و تعادل دو مصراع را برهم زده‌ایم. نکته‌های دیگر هم وجود دارد. مثلا نرگس در مصراع اول با بنفشه در مصراع دوم صنعت مراعات‌النظیر ایجاد کرده‌اند. دریغ است که با چشم و گوش بسته از کارگاه هنرمند بگذریم، پرده‌های الوانی را که با آب و رنگ الفاظ ساخته نبینیم و ملودیها را نشنویم.

ص ۹۸۷ در بیت:

قانع به نگاهی ز تو بودیم چو حافظ
یارب چه گدا همت و شاهانه نهادیم

به جای شاهانه نهاد (بیگانه نهاد) را پذیرفته و استدلال کرده‌اند: «شاهانه نهادیم تصرف جدید و غلط است در مقابل گدا همت و اشاره به قناعت با خیال، البته این متن صحیح و این نسخه بدل بیمعنی و مردود است». ظاهراً الفاظ دیگری که نفی و زشتی را تأکید کنند در دسترسشان نبوده است. اما در یك کار علمی یك دلیل دل‌پسند خرد پذیر بیش از هزار واحد اصرار و تأکید و سوگند در عقیده خواننده مؤثراست. «تصرف جدید» را به‌مثابهٔ گره‌گشای‌مشکلات بسیار بکاربرده‌اند، گاهی در یك صفحه چندبار و در سراسر دو جلد بیش از هزار بار، اما هرگز ملاك خود را در تشخیص قدیم و جدید بدست نمی‌دهند. قاعدتاً وقتی می‌توان یك کلمه یا ترکیب خاص را در فلان کتاب تصرف جدید دانست که در زمان تحریر کتاب آن کلمه یا ترکیب وجود نداشته و خلق و کاربرد آن مربوط به زمانهای بعدی باشد. یك فرهنگ تاریخی لغات (حداقل در حدود Peitit Robert در فرانسه) می‌تواند راهنمای خوبی در تشخیص اینگونه مفاهیم باشد. در انتظار چنین فرهنگی، موارد آسان را می‌توان به یاری قرینه‌ها و نشانه‌ها تشخیص داد. مثلا در **شاهنامه فردوسی**، اگر ملاحظه شود که حکیم طوس در جنگ رستم با اکوان دیو از استعمال اشعه لیزر سخن گفته،فریاد می‌زنیم «تصرف جدید» است. یا اگر در غزل حافظ از شراب مارتینی و راکوئل‌ولش، به مثابه می و معشوق سخن رفته باشد قطعاً حکم می‌کنیم «تصرف جدید» غلط، مردود و بیمعنی است. اما شاهانه نهاد و بیگانه نهاد از جهت معنی و ترکیب و جوهر و هیولا چه تفاوتی دارند که یکی را می‌پذیرند و دیگری

را، با آن همه تأکید، تصرف جدید می‌دانند؟ کاش ما هم می‌دانستیم[۷۸].
اما معنی بیت با شاهانه نهاد: اینکه معمولا شاعر آدمی است بلند پرواز و سرشار از تصورات و تمنیات والا، اما کم تحرك و گوشه‌گیر و کمی بی‌حال ــ شاهانه نهاد و گدا همت ــ حرف غریبی نیست، نزدیك به مضمون این بیت است: آیا در این خیال که دارد گدای شهر ــ روزی بود که یاد کند پادشاه از او

برای بیگانه نهاد هم می‌توان معنایی در نظر گرفت، بسیار ضعیفتر.

ص ۹۹۲ در بیت:

خیز تـا خرقه صوفی بـه خرابات بریم
شطح و طامات بـه بازار خـرافات بریم

به جای شطح و طامات (دلق طامات) را پذیرفته‌اند، و در صفحهٔ ۹۹۳ در باب «زرق و طامات» که ضبط دیگری از همین دو کلمه است نوشته‌اند: «آنچه با طامات مناسبت دارد شطح است نه زرق»، به راستی مناسبت شطح و طامات، در شعر و فلسفه بسیار نظرگیر است، بنده هم آن را صحیح و مسلم و بهتر از دلق طامات می‌دانم، بخصوص که بلافاصله در بیت دوم، در «دلق بسطامی» کلمه دلق را داریم.

ص ۹۹۲ در همین غزل، در بیت:

سوی رنـدان قلنـدر بـه ره آورد سفر
دلق بسطامـی و سجـادهٔ طـامـات بـریم

به جای دلق بسطامی (دلق شطاحی) را پذیرفته‌اند و دربـارهٔ دلق بسطامـی نوشته‌اند: «ولی از حافظ بعید می‌دانم که خود را دارای دلق بسطامی معرفی کند» پس پنداشته‌اند اگر دلق بسطامی را بپذیریم، شاعر دعوی مالکیت آن را کرده و ناچار وجه دیگر را پذیرفته‌اند، درحالی که چنین معنایی از شعر فهمیده نمی‌شود. در مطلع غزل شاعر به خود نهیب می‌زند که برخیز تا خرقهٔ صوفی ریاکار را از تنش بیرون کنیم و به خرابات بریم، و دلق را در بیت دوم به مثابهٔ نمونهٔ اعلای همین خرقه آورده است تا آن را به نشان تاراج این مکتب آلوده شده، به عنوان ره‌آورد. به قلندران رند تقدیم کند. پس اگر دلق بسطامی را در بیت بپذیریم، مطلقاً چنین مفهومی ندارد که «حافظ خود را دارای دلق بسطامی معرفی می‌کند»، به عکس آن را نمودار آلودگی می‌داند. دلق شطاحی به نظر بنده تـرکیب ثقیل نامأنوسی است.

ص ۹۹٦ در بیت:

۷۸. ترجمه این اصطلاح لاتین‌است.

Desidiratur Significatio

فرمول مودبانه‌ایست برای‌اینکه صراحتاً نگویند «بی‌معنی» است.

بهشت عدن اگر خواهی بیا با ما به میخانه
که از پای خمت یکسر به حوض کوثر اندازیم

به جای یکسر (روزی) را پذیرفته‌اند. اختلاف معنی چندان نیست جز اینکه «روزی» وعده مبهمی است و یکسر وعده‌ای سریع و قاطع که تأثیر سخن را بیشتر می‌کند. یکسر از کوی خرابات برندت به بهشت.

ص ۹۶۵ در بیت

بعد صد سال اگر بر سر خاکم گذری
سر برآرد ز گلم رقص‌کنان عظم رمیم

به جای ز گلم (ز لحد) را پذیرفته‌اند. در معنی تفاوتی پیدا نمی‌شود، چون از هر دو وجه مقصود شاعر را که تجسم هیأت گیاهی خویش بعد از مرگ است می‌توان فهمید، یعنی رقص‌کنان که نشان دهندهٔ لرزش شاخ و برگ گیاه در برابر باد است این معنی را روشن می‌کند، اما «ز گلم» بهتر می‌تواند روییدن گیاه را بخاطر بیاورد و با نشانه‌ای محسوس و قابل تصور ما را به سوی مفهوم بیت هدایت کند. ایرادی که بر «زگلم» دارند این است که «در مصراع اول خاکم داریم و قدری نامناسب است که حافظ بگوید اگر از خاکم بگذری از گلم استخوان پوسیده سر بر خواهد آورد» ظاهراً منظورشان این است که خاك در مصراع اول نباید در مصراع دوم به گل بدل شود. اگر انشاءالله ایراد همین باشد، جواب این است که مراد از خاك در مصراع اول آرامگاه یا تربت است نه خاك زراعتی، چنانکه سر خاك کسی رفتن یعنی سر گور او رفتن، پس خاك در مصراع اول در معنای مجازی کلمه است و گل در مصراع دوم در معنای حقیقی.

سر برآرد ز لحد هم غلط نیست، چنانکه در این مصراع آمده است.

من چو از خاك لحد لاله صفت برخیزم
داغ سودای توام سر سویدا باشد

مصراع اول تجسم همان تجدید حیات آدمی است در هیأت گیاهی جز اینکه رشته‌ای که شاعر در این بیت برای هدایت خواننده به سوی معنی نهاده، «لاله‌ـ صفت» است و در بیت مورد بحث ز گلم و رقص کنان.

ص ۱۰۳۲ در بیت

گفت حافظ من و تو محرم این راز نه‌ایم
از می لعل حکایت کن و شیرین دهنان

به جای شیرین دهنان (سیمین ذقنان) را پذیرفته‌اند. اما به گمان بنده میان می لعل و شیرین دهنان نوعی علاقه و ارتباط معنی وجود دارد، که قطعاً سخن‌پرداز نکته‌بین به آن توجه داشته است و آن علاقه میان شراب و شیرینی است. این چاشنی سخن را در (سیمین ذقنان) نمی‌توان یافت. به علاوه کلمه ذقن هیچ لطف شاعرانه ندارد و کمتر فارسی زبانی است که با شنیدن آن وزغ را به ذهن نیاورد. اشکال

ایشان این است که شیرین دهنان سبب تکرار قافیه می‌شود، اشکال وارد است اما پذیرفتن کلمه زشت و بی‌مناسبت «ذقن» راه حل مناسبی نیست.

ص ۱۰۴۳ در بیت

خوشتر از فکر می و جام چه خواهد بودن
تا ببینیم سرانجام چه خواهد بودن

به جای تا ببینیم (تا ببینیم که) را پذیرفته‌اند. می‌نویسند: «تا ببینیم تصرف جدید و غیرلازمی است» اولا مگر تصرف لازم هم در اشعار حافظ داریم ثانیاً مگر در زمان حافظ از مصدر دیدن اول شخص جمع ساخته نمی‌شده که آن را تصرف جدید دانسته‌اند! معمولا، چنانکه پیش از این در مورد شاهانه نهاد گفتم، «تصرف تازه» را محتاج به ارائهٔ دلیل نمی‌دانند، با وهم و خیال هم نمی‌توان یك مصراع سلیس را سنگین و سکته‌دار کرد.

ص ۱۰۴۸ در بیت

دائم به لطف، دایه طبع از میان جان
می‌پرورد به ناز تو را در کنار حسن

مصراع اول را به صورت (دائم به لطف وطوع فلك از میان جان) پذیرفته و دربارهٔ دایه طبع نوشته‌اند «ضعیف است». اگر ملاك قوت یك سخن وسعت معنی و رابطه و پیوند کلمات باهم باشد وجهی که بنده اختیار کرده‌ام قویتر است: دایه با سه اصطلاح از میان جان پروردن، به ناز پروردن و در کنار پروردن که هر سه در بیت آمده معنا اجزاء شعر را به‌هم پیوند می‌دهد. وجهی که به علت عدم ارتباط منطقی در میان اجزاء خود ضعیف بنظر می‌رسد (از میان جان پروردن فلك) است.

ص ۱۰۷۰ در بیت

یارب کی آن صبا بوزد کز نسیم آن
گردد شمامه کرمش کارساز من

به جای تا ببینیم «تا ببینم که» را پذیرفته‌اند. می‌نویسند: «تا ببینم تصرف خداوند تعالی است و حالت دعا دارد، کی سؤال است و سؤال با دعا منافات دارد» بعضی از این سخنان درست است و بعضی نادرست و به هر حال نتیجه گیری درست از آنها نشده است. در اینکه بیت حالت دعا دارد و مجموعاً روی سخن با خداوند است شکی نیست، اما در اینکه دعا با سؤال منافات داشته باشد جای تأمل است. وقتی می‌گوییم: یارب چه وقت عزیزم از سفر باز خواهد گشت، سؤالی است به‌صورت دعا یا دعایی است در کسوت سؤال. خواهش بازگشتن عزیز را داریم از طریق بیان آرزو نه خواهش مستقیم در حضرت کریم تمنی چه حاجت است، یارب کی آن صبا بوزد نیز نوعی تمنی و بیان آرزوست که به‌صورت سؤال طرح شده است.

یارب که آن صبا بوزد، که مورد نظر ایشان است. همین دعا است به صورت اثباتی. غلط نیست جز اینکه اگر با فعلی آمده بود معنی را روشنتر بیان می‌کرد مثل این بیت:

یارب سببی ساز که یارم به سلامت
باز آید و برهاندم از چنگ ملامت

بنده صورت اول را ترجیح می‌دهم.

ص ۱۱۲۳ در بیت

مهر تو عکسی بر ما نیفکند
آئینه رویا آه از دلت آه

وجه دیگر (مهر تو بر ما عکسی نیفکند) است. در لفظ و معنی دو وجه اختلافی نیست. منظورم از طرح مورد اغتنام فرصتی است برای استفاده از یك قاعدهٔ زبان انگلیسی نوشته‌اند: «متن قویتر است زیرا مفعول (عکسی) را زودتر ذکر می‌کند. این شیوه دستوری را در زبان انگلیسی Emphasis By Position می‌گویند...» اما در این مصراع، عکسی و ما هر دو مفعولند، اولی بیواسطه دومی بواسطه، آیا در قاعده زبان انگلیسی ذکر نشده است که کدام مفعول باید مقدم ذکر شود تا تأثیر کلام را بیشتر کند؟

ص ۱۳۱۸ در بیت:

سبو کشان همه در بندگیش بسته کمر
ولی ز طرف کله چتر بر سحاب زده

به جای طرف کله (ترك کله) را پذیرفته‌اند. طرف کله را مناسب نمی‌دانند و می‌نویسد: «متن [ترك کله] بر طبق ضبط اکثریت هنگفت منابع و شامل اقدم نسخ است» ولی بنده در این نقد، طبق قرار نخستین، نه امتیازی برای اغلب و اقدم نسخ قائل می‌شوم و نه هر دم آن‌را به عنوان «نمونه ضبط غلط» معرفی می‌کنم[۷۹]، به انتخاب آزاد از میان ۱۲ نسخه می‌پردازم. «طرف» از لحاظ معنی و چشم‌اندازی که در تصویر سبوکشان بوجود می‌آورد مناسبتر است زیرا طرف آویزه چتری شکلی است که بعد از بستن دستار بر سر، از همان پارچهٔ دستار، در کنار گوشها آویزان می‌شود، گاهی از یك طرف وگاه از دو طرف، در «فرهنگ البسهٔ مسلمانان»[۸۰] آمده: «علیه شاشه بطرفین» یعنی دستاری بر سر داشت که دو گوشهٔ آن آویزان بود. این آویزه نشان تعین و شیك‌پوشی بوده است. شاعر هر جا این کلمه را آورده به

۷۹. ازجمله ص۶۷۶ در سطر ۱۱ نوشته‌اند : «نمونهٔ خوبی‌است از ضبط غلط در اقدم نسخ و اغلب نسخ».

۸۰. فرهنگ البسه مسلمانان ، دزی، ترجمهٔ نگارنده، چاپخانه دانشگاه،۱۳۴۵،ص۲۲۵.

این نکات توجه داشته و در این بیت شکل هلالــی و چتری آن را نیــز مشخص ساخته است.

شکل هلال هــر سرمه مــی‌دهــد نشان
از افسر سیــامك و طــرف کلاه زو

در مصراع مورد بحث نیز شکل چتری طرف ــ با چتر بر سحاب زده ــ مشخص شده است. ترك کلاه هم در مصراع بی معنی نیست. جز اینکه طرف مناسبت و سابقهٔ استعمال خاص دارد، هم مقام والای سبوکشان را نشان می‌دهد و هم با چتر، که به نشان شوکت و شکوه آمده مشابهت‌کامل دارد. نکتهٔ قابل دقت اینکه محقق محترم در این جا ترك کله را صحیح می‌دانند و در صفحهٔ ۱۱۱۸ (درست ۲۰ صفحه بعد) منکر آن می‌شوند یا بگویم فراموش می‌کنند.

می‌نویسند: «حافظ طرف کله را در بیت ذیل آورده است:
نه هر که طرف کله کج نهاد و تند نشست   ولی هیچ به خاطر ندارم که به «فر» یا «ترك» یا پر کلاه اشاره‌ای کرده باشد.»

ضعف حافظه یا ضعف قضاوت یا هر چه هست برای محققی که با روش تحقیق مستند به خوبی آشناست عبرت‌آموز است و به خوبی معلوم می‌دارد که حافظ را از یك حافظه ضعیف جستن و در هر صفحه چند بار به اتکاء حافظ‌وار و ناحافظ‌وار بودن نظر دادن. مبنای محکمی برای رسیدن به یك حافظ ایده‌آل نیست. تنظیم یك فهرست کلمات، به صورت بسامدی از دیوان می‌توانست کمك بسیار مؤثری در اینگونه موارد باشد.

ص ۱۱۳۸ در همان غزل در بیت
عروس بخت در آن حجلــه بــا هــزاران نــاز
شکسته کسمه و بــر زلف مشك نــاب زده

به جای شکسته کسمه (کشیده وسمه) را پذیرفته‌اند. هر دو وجه پذیرفتنی و بی عیب است، جز اینکه شکسته کسمه، از لحاظ لفظ استوارتر از کشیده وسمه است و از جهت معنی یادآور نوعی آرایش سنتی و بدیع.

دربارهٔ کسمه شرحی از علامهٔ قزوینی نقل کرده‌اند، ولی نه مستقیم از حاشیهٔ حافظ ایشان، بلکه به نقل از حاشیهٔ حافظ انجوی، دست دوم.

ص ۱۱۳۸ در بیت
آمد افسوس کنان مغبچهٔ باده فروش
گفت بیدار شو ای رهــرو خواب آلوده

به جای افسوس کنان (افسون کنان) را پذیرفته و مطلقاً نسخهٔ بدل نداده‌اند. پس ضبط هر ۱۲ نسخه مأخذ «افسون کنان» است، و قاعدتاً بنده باید بپذیرم، چون قرار بررسی اختلاف نظر در محدوده ۱۲ نسخه ایشان است. اما در «افسون کنان» اینجا اشکالی هست که ناگزیرم به هر حال آن را مردود بدانم و آن ایجاد

اختلال در وزن شعر است. با افسوس بیت وزن طبیعی فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات خود را دارد ولی با افسون یك سیلاب کسر است. ظاهراً مصوت (OU) در افسوس یك کشش بیش از (OU) در افسون دارد و اختلال وزن از همین‌جا ناشی می‌شود، مگر اینکه (OU) را در افسون به‌طور بیقاعده‌ای بکشیم و بگوییم: آمد از افسوون کنان. اختلاف کشش و ارزش صوتی دو کلمه در بسیاری از اشعار دیگر نیز که بنده سنجیده‌ام محسوس است. مثلا در این مصراع سعدی: افسوس برآن دیده که روی تو ندیده، یا در این مصراع حافظ:

افسوس که شد دلبر و در دیدهٔ گریان

اگر بخواهیم افسون را به جای افسوس بگذاریم وزن مختل می‌شود. مصراع مورد بحث نیز همین حالت را دارد و بنده مطلقاً نمی‌توانم بپذیرم که شاعر متوجه این نقص و ناهماهنگی نشده باشد، گرچه اختلاف آنقدر ظریف است که بعضی از استادان فن عروض و وزن شعر، آن هم در زادگاه سعدی و حافظ در زمان ما متوجه آن نمی‌شوند!

این از جهت فرم ــ اما از جهت معنی هم افسوس‌کنان مناسب است و افسون کنان نامناسب. مغبچهٔ باده فروش سالك خواب آلوده را با افسوس یعنی سرزنش و ملامت بیدار می‌کند، نه با افسون که برای خواب کردن مناسبتر است. نکته‌ای را که در آخر این بحث نباید ناگفته بگذارم اینکه افسون و افسوس همیشه این اختلاف کنش لفظی را ندارند. گاهی بدون تفاوت به جای هم می‌نشینند چنانکه در این ابیات ملاحظه می‌شود:

من و باد صبا مسکین دو سرگردان بی حاصل
من ازافسون چشمش مست و او ازبوی‌گیسویش

دامن دوست به صد خون دل افتاد به چنگ
به فسونی که کند خصم رها نتوان کرد

علت اینکه در دو مورد بالا دو کلمهٔ افسون و افسوس را می‌توان به جای هم آورد و در بعضی موارد نمی‌توان آورد بر من معلوم نیست. توضیح نکته در صلاحیت دوست ارجمند فاضلم آقای حسینعلی ملاح «حافظ و موسیقی»[۸۱] شناس معاصر است.

ص ۱۱۴۷ در بیت

تا کی کشم عتیبت زان چشم دلفریبت روزی کرشمه‌ای کن ای نور هر دو دیده

به جای عتیبت (عتابت) را پذیرفته و استدلال خود را در این جمله شیرین خلاصه کرده‌اند: «اماله در حافظ نیست». از ظرافت سخن بگذریم که مطلقاً حافظ‌وار

۸۱ رك به حسینعلی ملاح، حافظ و موسیقی.

نیست. قطعاً منظور این است که حافظ مماله کلمات را بکار نمی‌برده است و تازه این حرف درستی نیست چنانکه در مصراع:

بیاور می که نتوان شد ز مکر آسمان ایمن

ایمن مماله آمن است و در خزینهٔ دل حافظ به خط و خال مده خزینه ممال خزانه، و همچنین در مصراع های همیشه وقت تو ای عیسی صبا خوش باد ــ یا: سرم به دینی و عقبی فرو نمی‌آید ــ عیسی، دینی و عقبی ممال عیسا دنیا و عقبا هستند.

اما دلیل اینکه حافظ اینجا باید عتیبت را بر عتابت ترجیح دهد حتی اگر در تمام دیوان همین یکبار مماله مصدر بکار برده باشد، توجه به موسیقی کلام است. شاعر علاوه براینکه آهنگین بودن کلام را میان دو مصراع در نهایت دقت در نظر داشته، خوشنوا بودن را میان اجزاء یك مصراع نیز رعایت کرده و هر جا میسر بوده از آن غفلت نورزیده است.

در مصراعهای زیر این توجه محسوس است:

پشمینه پـوش تنـد خـو   از عشق نشنیدست بــو

(و بیشتر ابیات این غزل) یا

بی ماه مهـر افـروز خـود   تـابگـذرانـم روز خـود

هر چند کان آرام دل دانم نبخشد کام دل

پس اگر چنانچه دیدیم، «اماله در حافظ» منعی ندارد، چرا موسیقی خاص خود را در این بیت رعایت نکند.

دو صورت مصراع را مقایسه کنید:

تاکی کشم عتیبت زان چشم دلفریبت

تاکی کشم عتابت زان چشم دلفریبت

ظاهراً صورت اول مصراع که به قول محقق محترم با (اماله در حافظ) آمده روانتر و خوشنواتر است.

ص ۱۲۱۵ در بیت

عاشق شو ارنه روزی کـار جهان سرآید

ناخوانده نقش مقصود از کارگاه هستی

به جای کار جهان (بر تو جهان) را پذیرفته‌اند و معتقدند: «نسخهٔ بدل [کار جهان] معلوم نمی‌کند که فاعل ناخوانده در مصراع کیست». اشکال وارد نیست چون عاشق شو در مصراع اول به صیغهٔ دوم شخص است، اسم یا ضمیر قابل اشتباهی هم در این مصراع وجود ندارد، پس الزاماً مصراع دوم بیان حال همین شخص است.

ظاهراً اختلاف مهمی در معنای دو وجه بنظر نمی‌رسد، ولی بنده در کلمهٔ «کار» نکتهٔ باریکی می‌بینم که با حذف آن دقت سخن از میان می‌رود: از کار

گرفتاریها، اشتغالات و مسؤولیتهای زندگی را در نظر دارد، در برابر عاشقی که نوعی خلاصی و وارستگی تصور شده است. سخن بر سر این است که از این اشتغالات کم کن و عاشق شو. پس میان عشق و کار مرزی قائل است. اما اگر به طور مطلق بگوییم «بر تو جهان سرآید» جهان یك مفهوم کلی است شامل عشق و کار هر دو، و کسی که جهان بر او سرآمده معلوم نیست عاشق نشده باشد، در این صورت در مصراع دوم نمی‌توان گفت: «ناخوانده نقش مقصود» از کارگاه هستی.

ص ۱۲۸۵ در بیت

به بوی زلف و رخت می‌روند و می‌آیند
صبا به غالیه سائی و گل به جلوه گری

به جای گل (مه) را پذیرفته و استدلال کرده‌اند: «معتقدم در حافظ جلوه‌گری بیشتر کار ماه است تا کار گل. بیت ذیل ملاحظه شود:

مه جلوه می‌نماید بر سبز خنگ گردون...»

اصولا اختلاف مهمی نیست. منظورم از طرح مورد، باز، ارائه یك نمونهٔ استدلال است. اول اینکه با کدام مقیاس می‌توان سنجید که شاعر به جلوهٔ گل بیشتر توجه داشته یا به جلوهٔ ماه؟ دوم اینکه به فرض این معما حل شد چه دلیلی هست، که مصراع مورد بحث از آنهاست که شاعر جلوهٔ ماه را در نظر داشته نه جلوهٔ گل را. سوم اینکه این روش شاهد آوردن: «بیت ذیل ملاحظه شود» که محسوساً با تردید و ابهام و احتیاط همراه است، و متأسفانه در سراسر این تحقیق معمول و مجری است، نمی‌تواند چیزی را ثابت کند. ازشهادت گواه باید نتیجه‌گیری کرد. مه جلوه می‌نماید مباینتی با گل جلوه می‌نماید ندارد.

«مه به جلوه گری» غلط نیست اما میان رفتن صبا و آمدن گل علاقه و رابطه شکفتن وجود دارد، همچنین لازمهٔ غالیه سائی صبا وجود بوی خوش است و این هر دو رابطه و علاقه در گل هست و در مه نیست.

ص ۱۳۶۱ در بیت

روزه هر چند که مهمان عزیز است ولی
صحبتش موهبتی دان و شدن انعامی

به جای صحبتش (رفتنش) را پذیرفته و استدلال کرده‌اند: «سخن در آن است که شدن روزه انعامی است. کلمهٔ صحبت در اینجا درست معنی معکوس می‌بخشد». اما به نظر بنده شاعر در این بیت درست به همین معنی معکوس نظر داشته است. شعر دشواری نیست. صحبت از آمدن و رفتن ماه رمضان است، نه تنها از رفتن او. رمضان به مهمانی عزیز تشبیه شده که آمدنش (صحبتش) برای میزبان موهبتی است ــ مهمان هدیه خداست ــ و چون اقامتش طولانی شود، رفتنش هم نعمتی است. مضمونی شبیه این بیت دارد که نمی‌دانم از کدام شاعر است: میهمان گرچه

عزیز است و گرامی چو نفس   خفه می‌سازد اگر آید و بیرون نرود اما وجهی را که محقق محترم پذیرفته‌اند: «رفتنش موهبتی دان و شدن انعامی» یعنی رفتن مهمان را موهبتی دان و ـ باز هم ـ رفتن او را انعامی! چه معنایی برای این وجه در نظر دارند نمی‌دانم.

ص ۱۳۷۰ در بیت

خیـز تا خاطر به آن ترك سمرقندی دهیم
کز نسیمش بـوی جـوی مولیان آید همی

مصراع دوم را به صورت (کز لبانش بوی خون مولیان آید همی) پذیرفته‌اند. توضیحاتی که داده‌اند نتوانسته برای این فقیر گمشده دلیلی باشد، زیرا خود کلاف سر در گمی است. خوشبختانه یك‌جا، در صفحهٔ ۱۳۷۱، نظر خود را چنین باز گفته‌اند: «به طور خلاصه این بیت می‌گوید خیز تا خاطر به آن ترك سمرقندی بدهیم که از لبان او بوی خون عاشقان می‌آید. اشارهٔ ضمنی به بیت مشهور رودکی مطلبی کاملا فرعی و محتملا برای پنهان کردن اشاره به سفاکی امیر تیمور بوده است.» آنچه از این خلاصه می‌توان سر درآورد اینکه ترك سمرقندی تیمور لنگ است و بوی خون مولیان (که ایشان عاشقان معنی می‌کنند) یادآور خونخواریهای او، منتها برای اینکه تیمور متوجه نشود اشاره را در ورای بیت مشهور رودکی پنهان کرده است. باقی بیت هم باید بر مبنای همین فرضها معنی شود. گرچه همین خلاصه هم آسان قابل فهم نیست، بندی ناگزیرم، به رغم مشکلات، نقد جلد دوم مسعود فرزاد را به پایان برم. آنچه در این خلاصه به نظرم خلاف منطق و معمول است اینکه:

۱ـ اگر ترك سمرقندی تیمور خونخوار است، چگونه شاعر گفته خیز تا خاطر به او دهیم یعنی به او ارادت ورزیم، و اگر واقعاً می‌خواسته به چنین کسی ارادت ورزد چرا لحن گفتارش کاملا خصمانه است. این طرز سخن یك ارادتمند نیست که بگوید از لبانش بوی خون می‌آید.

۲ـ رودکی قصیده‌ای در مدح شاه سامانی و وصف یك باغ و ملك آباد بخارا گفته، اشاره به بیتی از این قصیده چگونه می‌تواند اشاره به خوانخواریهای تیمور را بپوشاند؟ تصور می‌کنم مقصودشان این است که بیت مشهور رودکی پادشاه سامانی را در نظر می‌آورد و تیمور ساده لوح را از مسأله پرت می‌کند. اما اگر کنایه شعر واقعاً به تیمور باشد ترك سمرقندی خود بیان صریحی است، و نمی‌توان این کنایه را پشت یك مصراع پنهان کرد.

از این ایرادات جنبی می‌گذرم و به ایراد اصلی، یعنی نادرست بودن فرض مسأله می‌پردازم: از کجا فهمیده‌اند ترك سمرقندی تیمور است، تا ناچار به جست و جوی کلمات مناسبی برآیند که شایسته گردش در حول این محور باشند؟ به خون مولیان بیندیشند، و تصوراتی چون پنهان کردن سفاکیهای تیمور را در

ورای شعر رودکی، در کارگاه خیال تحریر کنند؟

در این که منظور از ترك سمرقندی اینجا تیمور است یا نیست شارحان حافظ سخن بسیار گفته‌اند ولی چون حرف هیچ کدام با سندی قطعی همراه نیست بر آنها تکیه نمی‌کنم. درحدی که برای یك خواننده، در فهم معنی یك متن، مسؤولیت قائلم شعر را تحلیل می‌کنم و استنباط خود را عرضه می‌دارم. پس سؤالی که مطرح می‌شود این است: مسؤولیت خواننده یك متن در درك معنی آن تا چه حد است؟ و جواب اینکه: درحدی که کلمات متن می‌توانند او را هدایت کنند. راه دیگری نیست. فقط این علامتهای قراردادی می‌توانند در فواصل زمانی و مکانی میان نویسنده و خواننده رابطه برقرار کنند. اگر این علامات معنای مستقیم خود را داشته باشند که اشکالی در معنی پیدا نمی‌شود، اما گاه مخصوصاً در شعر کلمات کنایات و اشاراتی در بردارند که برای دریافت معنی آنها باید کوشش کرد و معانی مختلف‌را سنجید، البته شاعر می‌تواند از کلمه یك معنای کنایی بخواهد مشروط براینکه یك خط ارتباط یا به اصطلاح «رشته هادی» میان تصور ذهنی خود خواننده برقرار سازد. این خط رابط معمولا در فرهنگ زبان یا فرهنگ زبان خاص شاعر باید وجود داشته باشد، پس آنچه می‌تواند ــ البته با مدد هوش و فراست خواننده را به معنی کنایی کلمات هدایت کند استفاده از این دو منبع است.

شاعری هزار سال پیش سخنی گفته و رفته، امروز جز کلماتی که از او به ما رسیده و فرهنگی که بر زبانش احاطه دارد چه میزانی برای درك گفته‌های او می‌توان یافت؟ یا در عصر ما شاعری نوپرداز برای یك کلمه یك مفهوم کنایی در ذهن خود تصور کرده که در فرهنگ فارسی سابقه و قرینه‌ای ندارد چگونه می‌توان به مقصود او پی برد؟ شاید بسیاری از اشعار نو را به همین دلیل بیمعنی می‌یابیم که شاعر نتوانسته خط ارتباطی میان تصورات ذهن خود با خواننده برقرار کند. اگر شاعر در وصف سیب شعری گفته، اما در دل پروین دختر همسایه را در نظر داشته، برای خواننده سیب، جز سیب خوردنی معنایی ندارد، مگر اینکه جایی در فرهنگ زبان، یا در زبان مکتوب شاعر سیب به عنوان کنایه از دختر همسایه یا حداقل از معشوق ذکر شده باشد. پیام شفاهی شاعر هم نمی‌تواند ملاك معنی باشد زیرا این پیام نمی‌تواند همه جا به دنبال شعر باشد.

در تاریخ ادب فرانسه حادثه‌ای از این نوع وجود دارد که معروف است و سنتی برجا نهاده مختصر آن را به عنوان شاهد سخن نقل می‌کنم: وقتی پل والری قصیدهٔ «گورستان دریائی»[۸۲] را سرود بر سر مفهوم کنایات و اشارات شعر در محیط ادبی فرانسه، اختلاف نظرهای بسیار بروز کرد. کار مشاجره در جراید بالاگرفت، درحالی

۸۲. Le Cimetière Marin نشریهٔ پژوهشی دانشکدهٔ الهیات.

که گوینده شعر زنده بود و تماشا می‌کرد. سرانجام آقای گوستاو کوهن، استاد ادبیات دانشگاه سوربن، قصیده را موضوع درس خود قرار داد و برای مشکلات آن کتابی نوشت با عنوان «کوششی برای تفسیر گورستان دریائی» و برای اینکه اختلاف‌نظرها را در این کتاب حل کند از خود شاعر خواست که مقدمه‌ای بر آن بنویسد، و در واقع نظر او را رد یا قبول کند، اما شاعر به جای اینکه در رد یا قبول تفسیر او نظری بدهد در مقدمهٔ کتاب نوشت: «شعر یك نت موسیقی است که وسیله خواننده اجرا می‌شود، و مؤلف دیگر تسلطی بر آن ندارد. درست است که او خواسته چیزی بگوید اما هر چه نوشته دیگر نوشته شده است. یك متن وقتی چاپ و منتشر شد ابزاری می‌شود که هرکس می‌تواند، آن را به ذوق خود، و در حد وسایلی که دارد بکار برد. اعتمادی نیست که مؤلف بتواند بهتر از دیگران از آن استفاده کند.»[۸۳] شاعر خواسته چیزی بگوید اما هر چه نوشته دیگر نوشته شده است و مسؤولیت خواننده در درك معنی درحدی است که این نوشته می‌تواند القاء کند، ای بسا که شاعری خواسته چیزی بگوید، اما نتوانسته مقصود خود را بیان کند، خواننده که غیب‌دان نیست، خط هادی است که خواننده را به تصورات ذهنی شاعر هدایت می‌کند.

به ترك سمرقندی بر می‌گردیم و توضیح این ترکیب را از ترك خالص آغاز می‌کنیم. آنچه به استعانت فرهنگ زبان فارسی می‌توان فهمید این است که مفهوم کنایی ترك، بخصوص در شعر، شاهد و خوبرو است ــ در ادبیات فارسی پیش از حافظ و در زمان حافظ، کلمه این اشاره را در برداشته، وهنوز درزمان ما، دلبستگان سبك کلاسیك آن را که از معنی خود خالی شده کلیشه‌وار بکار می‌برند. چون این سخن تازه نیست، و در زبان فارسی کتب و رسالاتی در آن باره نوشته شده[۸۴] به همین اشاره اکتفا می‌کنم و با آوردن دو بیت از خود حافظ از آن می‌گذرم:

حافظ چو ترك غمزه ترکان نمی‌کنی
دانی کجاست جای تو خوارزم یا خجند

یا:

آن ترك پریچهر که دوش از بر ما رفت
آیا چه خطا دید که از راه خطا رفت

در این هر دو بیت علاوه بر این که ترك، پریچهره و عشوه‌گر معرفی شده، شهرهای ترك‌نشین خوارزم و خجند و خطا نیز به مثابهٔ سرزمینهای ایده‌آل و زیباپرور معرفی شده‌اند. با تتبع مختصری در ادب فارسی معلوم می‌شود که کلمه

۸۳. رك به مقاله نگارنده «حافظ و والری» در مقالات و بررسیها.

۸۴. ازجمله‌رك به‌دکتر ذبیح‌الله‌صفا، ترك درتاریخ و ادبیات‌ایرانی ، مهر۱۲،۴-۱۰۴ـ۹۷.

ترکستان نیز به کنایه از سرزمین زیباارویان بکار رفته است و: «ترکستان روی به حالت اضافی کنایه از روی زیبا و دل انگیز باشد:

غریبی سخت مطبوع اوفتادست
به ترکستان رویش خال هندو (سعدی)

یا:

گرد ترکستان عارض صف زده
آن سپاه هندوان بدرود باد (خاقانی)[۸۵]

اما سمرقندی از ترکیب ترک سمرقندی. در میان شهرهای زیباپرور ترکستان، شهر سمرقند پرآوازه‌ترین آنها بوده است و در سفرنامه‌هایی که در دوران تمدن اسلامی نوشته شده به داشتن آب و هوای فرحبخش و مردم خوبرو و فضلا و دانشمندان و نعمت و آبادانی بسیار توصیف شده[۸۶]، و باهمین صفات در ادب‌فارسی وارد و منعکس گردیده است. چنانکه مولانا در قصهٔ کنیزك و زرگر، کنیزك زیبا را از سمرقند انتخاب می‌کند و در معاینه طبی او می‌گوید:

نبض او بر حال خود بد بی‌گزند تا بپرسید از سمرقند چو قند

و هنوز سمرقند و بخارای طلایی[۸۷] عنوان این دو شهر است. در فرهنگ زبان خود شاعر نیز اشاراتی به زیبارویی مردم سمرقند می‌توان یافت، ثابت‌کننده این معنی که آنچه درباب سمرقند گفتیم واقعیتی بی‌ارتباط با ذهن شاعر نیست، بلکه او به این معانی توجه داشته است. در این بیت:

به خوبان دل مده حافظ ببین آن بی‌وفائی‌ها
که با خوارزمیان کردند ترکان سمرقندی

ترکان سمرقندی به مشابه معادلی برای «خوبان» مصراع اول است: خوارزمیان به ترکان سمرقندی (= خوبان) دل دادند و با آنان میثاق بستند، و اینان با خوارزمیان بی‌وفایی کردند. در بیت زیر نیز سمرقند و بخارا به مثابه کان حسن و مرکز زیبارویان معرفی شده‌اند:

اگر آن ترك شیرازی به دست آرد دل ما را
به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را

ملاحظه می‌شود که در بیت میان زیبارویان سمرقند و بخارایی با زیبارویان شیرازی مقایسه‌ای شده است و نتیجه اینکه ترك شیرازی چنان جاذبه‌ای دارد که

۸۵. رك به‌لغت‌نامه ذیل ترکستان.

۸۶. از جمله رجوع کنیدبه مسالك‌الممالك، نزهة‌القلوب، حدودالعالم به‌نقل ازلغت‌نامه.

۸۷. رك به‌مقاله«دیداری از سمرقند وبخارای‌طلائی»، کریل‌پولیچف، ترجمهٔ‌محمدطباطبائی ،مجله وحید۴،۲۴۴ـ۲۳۷.

در برابر تلطف او سمرقند و بخارا را ــ که کان خوبرویان‌اند ــ فدا می‌کنم.

پس آنچه مجموعاً می‌توان از معنای کنایی ترک و ترک سمرقندی، از فرهنگ فارسی و زبان ویژه شاعر، دریافت این است که هر دو از عروسان شعر فارسی بوده‌اند، ترک نوع عام. و ترک سمرقندی نوع منتخب و ممتاز آن. به سخن خود باز می‌گردیم و معنایی را که در حد وظیفه و مسؤولیت یك خواننده کنجکاو برای ترک سمرقندی یافته‌ایم با اجزای دیگر بیت و فضای مجموعه غزل می‌سنجیم. غزل با سینه مالامال درد است و دل ز تنهایی به جان آمد آغاز می‌شود و به دنبال آن می‌گوید برخیز تا از غم جهان به عشق پناه بریم و دل به شاهد خوبرویی بسپاریم.

اکنون به رد ایراداتی که بر این وجه وارد کرده‌اند می‌پردازم، می‌نویسند: «کز نسیمش غلط است، ترک سمرقندی نمی‌تواند نسیم داشته باشد. متن اشاره به معشوقه‌ای است که لبان سرخ رنگ دارد. خون بعداً در این مصراع این معنی را تأیید می‌کند». سخن از جنبهٔ علمی صحیح است ولی از جنبهٔ ادبی حساب استعاره و مجاز در آن نشده است.

قطعاً در جغرافیای اقلیمی، در فصل بادهای میسترال و موسمی از نسیمی به نام «نسیم ترک سمرقندی» نام برده نشده است: اما گویی پاك فراموش کرده‌اند که سخن از شاعری است که نازك خیال و تصویرساز که روابط میان انسان و اشیاء، حتی روابط میان اشیاء را با چشم عاطفی، غرق در استعاره و مجاز می‌نگرد. قلوه سنگهای بیابان در تصورش عاشقانه دل داده و سر در کنار هم نهاده‌اند. غم خالی بودن جام لاله و بی‌زبانی سوسن را دارد و نسیم را همه جا پیام آور دوست می‌داند، چنانکه در مصراعهای زیر دیده می‌شود:

در آن چمن که نسیمی وزد ز طرهٔ دوست
که من نسیم حیات از پیاله می‌جویم
تو خود حیات دگر بودی ای نسیم وصال
دل آزردهٔ ما را به نسیمی بنواز

از نسیم ترك سمرقندی نیز همین بوی دوست، پیام دوست و امید وصل اراده شده است. بیگانگی نشان دادن با فضای ادبی از جانب محقق محترم بیسابقه نیست. وقتی معنایی با تصور قبلی ایشان سازگار نباشد این فضا را از یاد می‌برند و به صورت یك عالم فیزیك و شیمی بر مبنای علوم تجربی اظهار نظر می‌کنند. مثلا در صفحهٔ ۹۰۲ (یك سطر مانده به آخر) درباب (بو) می‌نویسند: «مسأله این است که نه شوق بو دارد و نه عشق»[۸۸] از نظر خواص شیمیایی حق با ایشان است هنوز بوی عشق در آزمایشگاهی متصاعد نشده است ولی در زبان شعر و ادب، حتی در

۸۸. درمصراع‌موردبحث همان بوی مشك صحیح است. منظورتوجه‌دادن‌به‌طرزاستدلال‌است.

زبان محاوره بوی عشق، بوی محبت، بوی مهر و وفا از اصطلاحات رایج است.

تا ابد بوی محبت به مشامش نرسد هر که خاک در میخانه به رخساره نرفت

باری یک تصور قبلی از تیمور لنگ سبب شده که به جای بوی جوی به دنبال بوی خون بروند، مولیان را که باغی بوده در بخارا جمع مولی به معنای عاشق بگیرند و براساس این تصورات معنایی ناشایسته به شعر بدهند. تازه در این که مولی به معنای عاشق باشد حرف است. مولی به معنای مردی است که با یک زن شوهردار رابطه پنهانی دارد: فاسق[۸۹] چنانکه در این بیت مولانا آمده.

آن زنک مـی‌خواست تا با مـول خویش
در زنـد در پیش شوی گـول خـویش

سخن دراز شد. خلاصه گزارش این‌اختلاف اینکه ایشان مصراع دوم‌را به‌صورت کنز لبانش بوی خون مولیان آید همی پذیرفته و چنین معنی کرده‌اند: «بر خیز تا دل به تیمور خونخوار بسپاریم که از لبانش بوی خون عاشقان می‌آید». این وجه از لحاظ لفظ و معنی در نظر من مردود است. به جهاتی که عرض شد.

اما معنی شعر با صورت مورد قبول بنده، همان وجه مشهور اینکه: برخیز تا دل به شاهد خوبرویی بسپاریم که از نسیمش بوی جوی مولیان می‌آید. و همین معنی با توضیح بیشتر، اما متصل به مضمون، اینکه تو که سینه‌ات از درد مالامال شده برخیز به عشق زیبارویی پناه‌بر که خاطرهٔ نعمت و آسایش شهر بخارا و جوی مولیان آن را در تو زنده کند.

می‌توانیم با استفاده از سایر ابیات غزل، که وضع و حال زمان سروده شدن را به خوبی منعکس می‌سازند، درباره بیت گسترده‌تر سخن بگوییم: غزل که سراسر گویای غم جانسوز شاعر از آشفتگی و ناامنی اجتماعی است، قاعدتاً باید مربوط به زمان یکی از جنگهای خانگی سلسلهٔ آل مظفر باشد. شیراز که بر اثر زد و خوردهای پیوسته میان گردنکشان آزمند و جاه‌طلب از نعمت امن و آسایش تهی شده بود، شاعر را به یاد ناز و نعمت و آبادانی و زیبارویان سمرقند و بخارا می‌اندازد. قصیدهٔ بوی جوی مولیان رودکی را که یادآور روزگار امن و فضای فرح‌بخش بخاراست بخاطر می‌آورد و قصد سخن پرداختن می‌کند. وزن غزل را طوری انتخاب می‌کند که بتواند یک مصراع از این قصیده را در آن بگنجاند. او می‌خواهد با تذکار این قصیده دوران امن و آسایش سلطنت سامانیان را به خاطر همشهریان و شاهان برادرکش آل مظفر بیاورد، ضمناً آرزوی خود را به داشتن یک معشوق سمرقندی، که یادآور چنان محیط آسوده‌ای خواهد بود بیان کند. کوتاه سخن، مردی در آشوب و نا امنی محبوبی خوبرو و محیطی آسوده و آرام آرزو می‌کند.

۸۹. رک به فرهنگ معین ــ ذیل کلمه مول

این است آنچه، به استمانت فرهنگ فارسی و زبان ویژه شاعر می‌توان از اشارات بیت و مجموعه فضای غزل استنباط و قضاوت کرد. و وظیفه قاضی استنباط از مواد مکتوب قانون است، حتی اگر خود قانونگذار بگوید نظر ،ن چنین بوده است و چنین نبوده.

ص ۱٤۰٤ در بیت

ساقی به بی نیازی رنـدان که مـی بیار
تـا بشنـوی ز صوت مغنـی هـوالغنـی

به جای رندان (یزدان) را پذیرفته و استدلال کرده‌اند: « به مناسبت ذکر هوالغنی و همچنین از نظر ارتباط مفهوم بی‌نیازی با ذات خداوند اینجا یزدان دقیقتر از رندان است» توضیح روشنگری نیست. مثل همیشه علتها ذکر نشده است. بگذریم. به نظر بنده بی‌نیازی یزدان یك‌بار در مصراع دوم (هوالغنی) آمده و وجود آن در مصراع اول تکرار زشت و بیهوده‌ای است، بی‌نیازی در مصراع اول صفت مسلم یزدان شناخته شده و در مصراع دوم بر می دادن ساقی مشروط شده است. اما کلمه رند علاوه بر اینکه این دو عیب را ندارد و به بیت معنی و وسعت عارفانه‌ای می‌بخشد، اشاره بیت به مقام استغنای عرفاست. می‌گوید وقتی رند عارف در مراحل سلوك به مقام استغنا (بی‌نیازی) رسید در صفت «غنی» که از صفات الهی است شریك می‌شود، بنابراین ضمیر هو را در هوالغنی، اشاره‌ای ضمنی و ایهامی به‌رندان مصراع اول می‌دانم.

از اینگونه بلندپروازیها در دعاوی عارفان بسیار است، جز اینکه اینگونه‌ابیات همیشه در نوعی ایهام پیچیده شده‌اند. می‌توان گفت همین الزام به‌ملاحظات اجتماعی و دینی از عواملی بوده که شاعر را در فن ایهام چنان چیره‌دست ساخته است. چنانکه گوید:

همچو حافظ به رغم مدعیان　　　شعر رندانه گفتنم هوس است

این بیت یکی از آن رندانه‌هاست.

اختلاف دیگر در کلمه «بده» است به جای «بیار». در معنی تفاوتی نیست ولی بیار خوش آهنگ‌تر است. استدلالی که محقق محترم برای غلط‌بودن می بیارکرده‌اند شنیدنی است. می‌نویسند:

«مفهوم این بیت با مفهوم بیت ذیل نزدیك است:

گر می فروش حاجت رندان روا کنـد
ایـزد گنـه ببخشد و دفع بلا کنـد

پس نسخهٔ بدل دوم «می‌بیار» ضعیف بلکه مردود است. متن با نسخه بدل اول هم معنی است...» در درجهٔ اول گر میفروش حاجت رندان رواکند با بیت مورد بحث‌ارتباطی ندارد، در درجه دوم به‌فرض که‌ازجهت معنی کاملا منطبق باشد‌چگونه از آن نتیجه می‌گیرند که می بده صحیح است یا می بیار؟ هیچ دلیلی در عالم برای

اثبات این دعوی نمی‌توان یافت، زیرا در واقع اختلافی وجود ندارد.

در پایان این نقد اگر بخواهم به حکم انصاف به جنبه‌های مثبت و نمای کلی کار محقق محترم نظری بیفکنم باید بگویم کار ایشان از دو نظر شایستهٔ تحسین است: روش تحقیق، انتخاب موضوع.

از جهت روش، مطابقه ۱۲ نسخه با یکدیگر، بیت به بیت و کلمه به کلمه و نشان‌دادن موارد اختلاف برای انتخاب بهترین وجه کار آسانی نیست، گسترده‌ترین روشی است که برای رسیدن به بهترین ضبط دیوان می‌توان بکار برد. به راستی یك روش علمی است. چیزی که هست در مرحلهٔ اول نسخه‌هایی که به عنوان مأخذ انتخاب می‌شود باید معتبرتر از اینها باشد و در مرحلهٔ دوم این درك و قضاوت و ذوق انسانی است که در آخرین مرحله از بحثها نتیجه می‌گیرد، و کار حافظ در این مرحله نیاز به آگاهی از رشته‌های گوناگون فرهنگ ایرانی دارد مثل فارسی، عربی، قرآن، حدیث، فلسفهٔ اسلامی، عرفان، تصوف، علوم بدیعی، تاریخ ایران فرهنگ مردمی و جز اینها و به گمان بنده وقوف کامل بر همهٔ این رشته‌ها کار کمتر کسی به تنهایی است. اما نقصی که در طرح عظیم آقای فرزاد مشاهده می‌شود عدم تنظیم یك فهرست کامل کلمات به صورت (بسامدی)[۹۰] از دیوان حافظ است چنین فهرستی می‌توانست هزاران پرتو نور بر کار تحقیق بیفکند و هنگامی که می‌گویند این کلمه در حافظ بکار نرفته به عنوان مأخذی مورد استفاده قرار گیرد و محقق را از اشتباه حافظه که بسیار مرتکب شده‌اند مصون دارد اگر به جای جامع نسخ فهرستی تنظیم کرده بودند عملا بسیار مفیدتر بود. در هر حال اجتماع دو شرط یعنی روش صحیح و قضاوت صحیح است که می‌تواند ما را به بهترین دیوان حافظ برساند.

اما انتخاب موضوعی چون حافظ، که ترکیبی از زیبا و متعالی است، برای

۹۰. ظاهراً این کلمه در برابر اصطلاح Concordance, Fréquence پذیرفته شده است. این بنده تنظیم چنین فهرستی از کلمات دیوان را مقدمه هر نوع تحقیق اساسی درباره دیوان خواجه می‌دانم. چندسال پیش تصمیم به انجام دادن چنین کاری گرفتم و گامهایی هم برداشته بودم. دوعامل مرا از ادامهٔ کار بازداشت یکی اینکه در آن زمان آقای پرفسور محمد نوری عثمانوف که برای چاپ شاهنامه مصحح خود از طریق کتابخانه پهلوی در ایران ،ودوغالباً به کتابخانهٔ دانشکده الهیات می‌آمد و دربارهٔ حافظ سخن می‌گفتیم ضمن صحبت گفت که ما در انستیتوی شرقشناسی مسکو به تنظیم چنین فهرستی اقدام کرده‌ایم و کار شما تکرار بیهوده‌ای خواهد بود. دیگر آنکه دوست فاضلم آقای سید ابوالقاسم انجوی شیرازی گفتند که من کار فیش کردن کلمات حافظ را بپایان رسانده‌ام وفقط کار چاپ آن مانده است. چندجعبه فیش کلمات را هم به من دادند. متأسفانه تاکنون هیچ کدام از این دومنبع کاری ارائه نداده‌اند.

کار تحقیق، و صرف سی چهل سال عمر در آن باره خود نمودار عشق و شور و کششی به‌سوی معنویتهای انسانی است، چیزی‌که بسیار موردحاجت جامعه‌زمان‌ماست. ظاهراً جامعه ماده و مصرف متمایل بر این کیفیت است که قوانین سرد فیزیکی را در روابط انسان اجتماعی جانشین محبت و عواطف گرداند. و انسان فردی را نیز اگر در نظر آوریم که چگونه با تسلیم شدن به منطق مادی می‌رود تا هرگونه تصورات شیرین و امید خود را به ابدیت از دست بدهد راز یأس و احساس غربت امروز او در خانهٔ خویش روشن خواهد شد.

حقیقت هر چه هست به جای خود عزیز، وظیفهٔ انسان در درجهٔ اول تأمین سعادت خویش است و هر عامل فکری که بتواند حرارتی به این کانون فسرده ببخشد گامی در جهت این سعادت است. یکبار در ۱۹۱۹ پل والری جامعهٔ صنعتی آینده را «معجزهٔ پیدایش یك جامعهٔ حیوانی. یك لانه مورچه کامل»[۹۱] توصیف کرده و درست چهل سال‌بعد از آن در برابر منظره‌ای قرار می‌گیریم که الدوس هاکسلی در «دنیای شجاع جدید» خود ترسیم می‌نماید[۹۲].

جامعه‌ای از انسانهای آزمایشگاهی از هم بیگانه! قوانین طبیعی سر شوخی ندارند و این پیش‌بینیها اخطارهایی هستند که اگر جامعه تکنولوژی نتواند سهم معنویت انسانی را نیز در سیر خود منظور دارد به کجا خواهد رسید. اگر پیشتر از اینکه انسانهای آزمایشگاهی متفکر انگلیسی جامعه انسانی ـ حیوانی خود را تشکیل دهند حرکتی به سوی کمالات معنوی پـدیـد نیاید دیگـر خیلی دیر خواهد بود. سیر تکامل جامعه، بخصوص بعد از جنگ دوم گواه براین است که آیندهٔ علم نیز چیزی جز خشونت برای روابط انسانی دربر نخواهد داشت. اما از نحله‌های فکری گذشته انسانی، آنکه می‌تواند طراوتی به افسردگیهای فردی و اجتماعی ببخشد به نظر من یکی عرفان است، آن هم عرفان حافظ، پیراسته از آلودگیهای صوفیان و آراسته به جاذبه‌های جمالپرستی، با دیدی برتر از مرزها و ملیتها و چشم‌اندازهایی دلفریب از امیدها و آینده‌های بسیار دور آن سوی حیات. چنین است که کوشش آقای فرزاد را، به هر حال، گامی به سوی نیازهای معنوی انسانی کنونی‌می‌دانم.

۹۱. ن ك به ، Paul Valéry, La Crise de L'ésprit, Variétés, N. R. F, 1919

92. Aldous Leonard Huxcley, (1894—1963) , Brave new world, Chatte windus, 1959, 163. P.

کو آن‌چنان کسی که نرنجد ز حرف راست

استاد فرزاد به مقالهٔ «نقدی بر حافظ مسعود فرزاد»[1] این جانب جوابی مرقوم داشته‌اند که به علت طویل بودن بسیار انصافاً باید آن را جوابنامه[2] نامید، و این، جوابکی است به آن. گرچه ایشان در تحریرات خود از مطلب اصلی پرت افتاده‌اند، از من دور باد در موضوعاتی که به نقد حافظ ربطی ندارد سخن بگویم و بر اثر دنباله‌روی به بیراهه کشانده شوم. قضاوت در موارد انتقاد را هم به عهدهٔ خوانندگان می‌گذارم، در این جواب، فقط اشاراتی به روش جوابگویی و کیفیت کار ایشان دارم.

۱ـ آغاز سخن با معرفی انتقاد کننده آن هم به این صورت که «دکتری خودرا در چه رشته گرفته و درس حافظ‌شناسی نخوانده یا چه درسی خوانده، یك متن درجهٔ یك حتی درجهٔ دو را تصحیح نکرده»[3] خلاف رسم و آیین بود. به نظر بنده، اگر قرار معارفه‌ای باشد رسم ادب این است که انسان نخست خود را معرفی کند. درست نوشته‌اند که بنده درس حافظ‌شناسی نخوانده‌ام اما موارد اشتباه در کار ایشان آنقدر ساده و ابتدایی بود که احتیاجی به درس و تبحر نداشت[4]. غالب مواردی را که حافظ شناس معاصر ضمن «یادداشت تحقیقی» نوشته بودند در حافظ بکار نرفته، حافظ دوست فقیر ــ که در همه عمر یك یادداشت تحقیقی ننوشته و

۱. مقالات و بررسیها، نشریهٔ گروه تحقیقاتی دانشکدهٔ الهیات و معارف اسلامی، دفتر ۱۶ــ۱۳. ۱۳۵۲، ص ۲۴۱ تا ۲۸۰.

۲. همان مأخذ، دفتر نوزدهم ــ بیستم، ۱۳۵۳ از صفحه ۹۱ تا ۱۲۷.

۳. همان‌مأخذ، ص ۲۳، «ارادت‌جای‌تبحر را نمی‌گیرد».

۴. موارد مشکل‌تر البته بسیار است. اهل تحقیق می‌توانند برای ذوق آزمایی به آثار استاد رجوع کنند. تصور نمی‌کنم کسی دست‌خالی برگردد.

حتی یك متن درجهٔ دوم را تصحیح نکرده ــ از حافظهٔ خود نقل کرده که در فلان غزل بکار رفته است. هنری نیست، در نتیجه انس با حافظ هر کس به آسانی تشخیص می‌دهد که مثلا شیرین دهن در حافظ بکار رفته، گلریز حافظوار هست یا دختر مست حافظوار نیست. اینها مقدمات شناسایی شاعر است و گویا فقط مدعی حافظ شناسی را از این موهبت محروم کرده‌اند. اکنون اجازه می‌خواهم بر مبنای این معرفی متقابل عنوان جوابنامه را که «حافظ‌دوستی حافظ‌شناسی نیست» نهاده‌اند با این جمله تکمیل کنم «تصور حافظ‌شناسی هم حافظ‌شناسی نیست». وانگهی گواهینامه حافظ‌شناسی را کجا می‌دهند؟ تاکنون به چه کسی داده‌اند؟ فروزانفر و ملك‌الشعراء بهار و سید محمد فرزان گرفته بودند؟ ظاهراً بعضی خودشان به خودشان داده‌اند!

۲ــ در نوشته‌هاشان مکرر با خوشرویی تعارف کرده‌اند که حافظ دوستان بفرمایند اظهار نظر کنند، حافظ متعلق به همه است و هرگونه نقد و نظری را استقبال می‌کنند. این الفاظ فریبنده بنده را به نوشتن آن نقد تشویق کرد ولی لحن جوابنامه جدی بودن تعارفات را تأیید نمی‌کند. گذشته از آنکه، چنانکه نوشتم، نخستین برخوردشان با منتقد خلاف رسم و آیین بود. در سراسر متن برای سرکوفت آن فقیر فروتن تلاش کرده‌اند[۵]. با اینکه نیش و کنایه‌ها در شاخ و برگ سخن استتار شده[۶]، گاهی می‌توان چهرهٔ بندهٔ انتقاد کننده را در متن جنگل جواب‌نامه به صورت کج طبع جانوری[۷] مشاهده‌کرد، دعوت به اظهارنظر می‌کنند و آنگاه «این چنین عزت صاحبنظران می‌دارند»!

مرحوم فروزانفر می‌گفت: «دوستی کتاب آمادهٔ چاپ خود را به من داد و در کمال فروتنی خواهش کرد بخوانم و نظریات انتقادی خود را بنویسم تا استفاده کند. به زحمتی همهٔ کتاب را خواندم و نکته‌هایی را که به نظرم رسید نوشتم. وقتی به دستش دادم حس کردم که چهرهٔ ناراضی دارد و بعدها شنیدم که گفته بود: «فلانی از نوشتن چند سطر تقریظ بر کتاب من مضایقه کرد». معلوم شد گاهی مقصود از انتقاد تقریظ است.

۳ــ هر دم از شیر سماور به یاد شیر صحرای کربلا افتادن و زار زدن حکایت از یك زمینهٔ ذهنی ناسالم دارد و این مخالف کار علمی است. محقق را منحرف می‌کند. خروج از موضوع هم حدی دارد؟ رفتار قزوینی با خلخالی[۸] و خلخالی با

۵. ازجمله رك به‌صفحه ۳۰: «منقد حافظ وغلط‌گیر چاپخانه».
۶. ازجمله رك به‌صفحه ۲۳ ، سطر ۱۳ به‌بعدازهمان مأخذ.
۷. رك به‌صفحهٔ ۵۵، همان مأخذ.
۸. رك به‌صفحه ۳۹.

زنجانی و شبستری و خوئی و ماکوئی... و علت درگذشت خلخالی[9] ــ که در صلاحیت پزشك قانونی است ــ چه ربطی به این دارد که در فلان بیت جعد زلف مناسب مقام است یا تاب زلف، بنده خود را ملتزم کرده‌ام که نامربوط سخن نگویم و با همهٔ این وسوسه‌ها در این باره‌ها سخن نخواهم گفت، پس از تاریخ قزوینی و جغرافیای خلخال بگذریم و جواب ایرادات واضح را بفرمایند. استاد فرزاد معتقد بودند «حیای لب نمی‌توانیم داشته باشیم» و بنده نوشته بودم، به این دلایل می‌توانیم داشته باشیم[10] حالا صرف نظر از نقد حافظ بنده مایل بودم بدانم سرانجام حیای لب می‌توانیم داشته باشیم یا نه؟ ساقی به گدا شراب می‌دهد یا نه؟ جواب روشنی به این ایرادهای صریح بنده نداده‌اند. گریز به صحرای کربلا مشکلی را حل نمی‌کند جواب نای و نی چه شد[11]؟ شعر عبید، معاصر حافظ را ملاحظه فرمودند که در یك بیت دو بار نای و نی بکار برده است؟ نوشته بودم در چکانیدن غلط است جوابی نوشته‌اند[12] ظاهراً به قصد سر درگم کردن خواننده و گویا سرانجام این غلطها را به حافظ اصلی منتقل خواهند کرد.

٤ــ تکرار ملالت‌بار اینکه چند هزار صفحه نوشته‌ام[13] اکابر نوسواد را شاید کمکی مرعوب کند، اما کسانی که به بهای عمری تجربه دریافته‌اند کالای کتاب با قپان توزین نمی‌شود هرگز از این کتابی چند و هیاهویی بسیار رعبی به دل راه نمی‌دهند و کتاب را ورق شمار تقویم نمی‌کنند! به جای اینکه با تورم سرسام‌آور نوشته‌های خود مبارزه کنند به آن می‌بالند! می‌نویسند: «فیل واقعاً بزرگ است و این حجم طبیعی اوست و موش واقعاً کوچک[14]...» کوه هیمالایا از فیل هم بزرگتر است نمی‌دانم چرا کتاب خود را به آن تشبیه نکرده‌اند چون ظاهراً معنای تورم را در نیافته‌اند. اگر مرقوماتشان حجم طبیعی خود را داشت بنده اصطلاح تورم را دربارهٔ آن بکار نمی‌بردم، چون تورم زائد بودن حجم است نسبت به وزن، چنانکه اگر در موش حقیری آنقدر بدمند که در نظر تماشاگر به صورت فیل عظیمی جلوه کند مفهوم تورم دربارهٔ آن صدق می‌کند و مراد بنده از تورم آثار ایشان بیان چنین کیفیتی بود: پایین بودن وزن مخصوص.

اینگونه نوشته‌ها را در علوم بلاغت قدیم اطناب ممل توصیف کرده‌اند و

۹. رك به‌صفحه ۴۰، «بعید نمی‌دانم که‌خلخالی بیچاره ازدست قزوینی‌دق‌کرده‌باشد».
۱۰. مقالات و بررسیها، دفترسیزدهم ــ شانزدهم، ص۲۶۳.
۱۱. مقالات و بررسیها ، دفترسیزدهم ـ شانزدهم،ص۲۴۳.
۱۲. همان مأخذ، دفتر نوزدهم ــ بیستم ، ص۱۱۵.
۱۳. دفتر نوزدهم ــ بیستم، ص ۴۴، «۵جلد کتاب‌درسه‌هزاروسیصدصفحه، به‌قطع‌وزیری...»
۱۴. رك همان‌مأخذ، ص۵۰.

نویسندگان شوخ طبع جدید برف انبار سیاهی لشکر، خشت زنی، آبکی و با ایهام خفیفی به فیل فوق‌الذکر بادکنکی نامیده‌اند. فقیر خواننده‌کش را براینها می‌افزایم و این فقره «نزد داعی به تجربه رسیده است».

۵ـ با تکرار فرمول ریاضی «دو چیز مساوی با یك چیز»[۱۵]، در جوابنامه اشتباه نخستین خود را که متأسفانه بنیادی و خانه‌برانداز است تأیید کرده‌اند. مثلا در جواب اینکه، ناحافظ‌وار ترکیب دور از ذوقی است: «حافظ‌وار با اتکاء بر بیت مشهور عنصری: «غزل رودکی‌وار نیکو بود» ساخته شده، ناحافظ‌وار هم به دنبال آن[۱۶]...» اما حافظ‌وار را لازم نیست کسی از روی گردهٔ رودکی‌وار عنصری بسازد، اصطلاحی است که هر فارسی زبان بکار می‌برد، سخن بر سر ناحافظ‌وار بود که از ساخته‌های شخص استاد فرزاد است و روح حافظ و گوش فارسی زبان را می‌آزارد. ظاهراً ایشان تصور کرده‌اند هرکس می‌تواند با افزودن حرف نفی یا هر چه می‌خواهد از قماش ناحافظ‌وار و ناسعدی‌وار، ناشیخ عطاروار مجاناً برای خود بسازد، و این یك استنباط ریاضی است در کار هنر. از ذوق و شم هنری هم که صرف نظر کنیم اندکی دقت در همین ترکیب **رودکی‌وار** می‌توانست برای محقق راهنمایی باشد که دریابند ناحافظ‌وار ترکیب «نافصیحی[۱۷]» است، زیرا بعد از چند قرن که‌ازساخته‌شدن **رودکی‌وار** می‌گذرد هرگز درزبان‌فارسی **نارودکی‌وار** دیده‌نشده است. پس در اختراع این ترکیب نه ذوق شخصی بکار رفته و نه دقت و تتبع ادبی، زیبایی **رودکی‌وار** را دیده‌اند و آن یکی، یعنی زشتی نارودکی‌وار را ندیده‌اند. کاربرد قواعد ریاضی[۱۸] در کار ادبی اشتباهات مضحك‌تری را سبب شده است.

به خاطر دارم وقتی یکی از استادان بزرگ ریاضی رئیس اداره‌ای شده بود در نخستین بخشنامه که با انشاء و امضاء ایشان به ادارات تابعه شرف صدور یافت نوشته شده بود: «برای اطلاع آقایان تحت‌الذکر...» و هرگز نتوانستند زشتی این ترکیب را بر او ثابت کنند، زیرا این، در منطق ریاضی او منعکس نمی‌گردید. می‌گفت چطور است که فوق‌الذکر می‌توان گفت و تحت‌الذکر نمی‌توان گفت؟

۱۵. ازجمله صفحهٔ ۱۰۱ ، همان‌مأخذ.

۱۶. صفحهٔ ۵۷ همان‌مأخذ.

۱۷. این هم ازساخته‌های ایشان است.

۱۸. ازجمله درصفحهٔ ۱۰۱ : «گویی ایشان منکر این قاعدهٔ‌اساسی منطق و ریاضی هستند که دوچیز مساوی بایك‌چیز بایکدیگر مساوی هستند ... » دراین‌جا ازاستاد ارجمند ریاضی پرفسور رضا معذرت می‌خواهم . ایشان خوشبختانه هردو موهبت علم وهنر را دارند و چنانکه در نوشته‌هایشان می‌بینیم یکی‌را مکمل دیگری قرار می‌دهند. رك به‌مقالهٔ ایشان، معیاری در شناسایی زیبایی‌های شعروهنر، نگین ،شمارهٔ ۱۲۵ ،صفحهٔ ۱۰ به‌بعد مهرماه ۱۳۵۴.

غافل از آنکه زبان فارسی قیاسی نیست سماعی است. زمینه موسیقی دارد نه قاعده ریاضی. بسیار چیزهاست که قاعدتاً غلط نیست ولی اهل زبان نمی‌گویند به گفتهٔ مرحوم کسروی «بیهوده می‌گویند و باهوده نمی‌گویند، ما هم که می‌گوییم به مسخره می‌گیرند.» زیبایی سخن به همین ریزه‌کاریهاست اما ذوقیات و بخصوص«لطف سخن خداداد است» و امان از وقتی که حضرت باری به کسی ندهد، چه می‌توان‌کرد؟ و تزرق من تشاء بغیر حساب.

۶ــ در ضمن نقل و انتقال مطالب از مقالهٔ بنده به جوابنامه بعضی ظرافتهای فنی بکار رفته تا زمینه را (البته به ضرر بنده) تغییر بدهد. مثلا نوشته‌اند آقای دکتر به بحثی دربارهٔ غزل ذیل پرداخته‌اند:

هر آن خجسته نظر کز پی سعادت رفت
بــه کنج میکده و خانــهٔ ارادت رفت[۱۹]

ولی شهدالله بنده دربارهٔ چنین غزلی بحثی نکرده‌ام و اصلا این صورت بیت را ندیده بودم. مطلع غزلی که بنده نوشته بودم بیمعنی است چنین است:

هر آن خجسته نظر کــز پی سعادت رفت
رموز غیب کــه در عالــم شهادت رفت

صورتی که ارائه کرده‌اند صورتی است که اگر کسی به غلطنامهٔ جلد دوم کتاب رجوع کند به دست خواهد آمد. چه کسی برای یافتن اغلاط جلد اول یك کتاب به غلطنامهٔ جلد دوم آن رجوع می‌کند؟ شاید فقط خود مؤلف! اما مگر کتاب را برای خود نوشته‌اند؟

در چند مورد هم بنده نوشته بودم اختلاف مهمی نیست و ایشان درموارد واقعاً مهم این جمله را از قول بنده نقل کرده‌اند[۲۰] و از این ظرافتها بسیار. قدری شلوغ فرموده‌اند.

۷ــ یك اشتباه اساسی که زیربنای تمام جوابنامه را متزلزل ساخته اینکه در رد ایرادات بنده غالباً به آثار قلمی خودشان، در همان کتاب یا کتب دیگر، استناد کرده‌اند، درصورتی‌که بنده صریح و مکرر ــ باعرض معذرت ــ در اساس استنباط ایشان در امر حافظ تردید کرده‌ام، پس این بار شاهد به علت قرابت با مدعی محکمه پسند نیست. و شیرینتر آنکه همین شاهدهای دم سنجابی هم معمولا یك ادعا هستند که به مثابه عمل انجام یافته معرفی شده‌اند. مثلا از خودشان نقل قول کرده‌اند که قبلا هم نوشته‌اند[۲۱] «بنده هیچ وقت درصدد نبوده‌ام که حتی یك کلمه

۱۹. رك به‌صفحهٔ ۵۸. همان مأخذ. ۲۰. ازجمله رك به‌صفحهٔ ۹۵.همان مأخذ.

۲۱. صفحهٔ۵۰ ، نیز رك به صفحات ۲۵ ، ۲۷ ، ۲۸ صفحه ۴۳: درهیچ‌موردی متعمداً ذوق شخصی را دخالت نداده‌ام ... ص ۵۴ همان مأخذ .

بیش از آنکه لازم باشد در این سلسله کتب بنویسم...» شاید هم واقعاً میل داشته‌اند چنین کنند، شاید الآن هم خودشان تصور نمی‌کنند که (حتی یك کلمه) زائد بر حد لزوم نوشته‌اند، اما همه می‌دانند که تورم در آثار ایشان چه بیدادی می‌کند: خواننده‌کش.

استناد به چنین شاهدها و ادعاها در برابر این همه موارد نقض چه اندازه می‌تواند در اثبات حقانیت کسی معتبر باشد؟ حتی از تصمیم داشتن تا انجام دادن راه دوری است، اینگونه اظهارات را حداکثر می‌تـوان به عنوان بیان یك آرزو پذیرفت چنانکه بنده هم آرزو دارم بتوانم به خوبی شکسپیر درام بنویسم، اما آرزوست؛ شاید ایشان هم واقعاً آرزو داشته‌اند که یك کلمهٔ زائد ننویسند، یـــا ذوق شخصی را دخالت نـدهند اما توفیقی نیافته‌اند، و متأسفانـه هیچ تـوجه ندارند!

۸ـ چند مورد هم موضوع ایهام خفی را طرح کرده‌اند از جمله در مـــورد انتخاب منزل سلمی یا حضرت سلمی می‌نویسند: «این سخن از شخصی است که به اشارات خفی حافظ آشنایی کافی ندارد (یعنی بنده) مگـر نمی‌دانند حافظ از مصطلحات عشقی برای اشاره به ممدوح استفاده کرده»[۲۲] و نتیجه می‌گیرند، پس به احترام سلطان ممدوح حضرت بهتر از منزل است. اما اساس این فکر هم بر اشتباه است، یعنی نه‌تنها یك ایهام خفی ــ به‌فرض وجود ــ درظاهر عبارت تغییری نمی‌دهد بلکه هنر شاعر این است که ایهام خفی را طوری بیاورد که از ظاهر عبارت چیزی معلوم نباشد وگرنه ایهام خفی نیست. ایهام خفی معنی خود را همراه دارد.

اصولا در ایهام کلمه یك معنی دور دارد و یك معنی نزدیك و عبارت ابتدا با معنی نزدیك مناسب است و معنی می‌شود، بعد با معنی دور. پس همیشه نزدیك اصل است و اجزاء جمله از آن متابعت می‌کنند. چنانکه اگر معنی دور در نظر گرفته نشود نقص و عیبی در عبارت راه نمی‌یابد مثلا **محتسب** یك معنی نزدیك لغوی دارد که در مرحلهٔ اول به ذهن متبادر می‌شود و در حافظ غالباً ایهامی هم به امیر مبارزالدین.

اما هر جا که این کلمه در دیوان بکار رفته در درجهٔ اول معنای **مأمور حسبه** در نظر بوده و اشاره به امیر مبارز، که فقط برای آشنایان است، مطلقاً تأثیری در ساختمان عبارت نداشته است؛ نباید هم داشته باشد و گرنه کار ناشیانه‌ای انجام شده است.

اگر ایهام سلمی به پادشاه مستلزم این باشد که به جای منزل احتراماً حضرت

۲۲. همان مأخذ، ص ۵۰ ، نیز درمورد ایهام خفی رجوع شود به ص ۱۰۳ : «خط در مصراع اول نمونه‌ای از ایهام‌خفی است...»

گفته شود ایهام محتسب به سلطان مقتدری چون امیر مبارزالدین هم باید سبب شود که قبل از کلمهٔ محتسب فورمولهای ادب ازقبیل ملاذالانام ذوالعزوالاکرام آورده‌شود. و نتیجه این ادب نابه‌جا **عسس بیا مرا بگیر** است، پس اجازه فرمایید عبارتی را که با ایهام جلی در وصف بنده گفته‌اند بازگو کنم: «و این سخن از شخصی است که به اشارات خفی حافظ آشنایی کافی ندارد». بدین ترتیب گریزگاه ایهام خفی هم مسدود است.

درمورد آن قسمت از ایرادات‌که مورد قبول استاد فرزاد واقع شده و درجوابنامه به آن مناسبت اظهار لطف به بنده کرده‌اند متقابلا تشکر دارم. آنچه در بالا نوشته‌ام مربوط به موارد اختلاف است.

به نظر خودم از حدود شصت مورد ایراد بنده یك مورد آن هم در جوابنامه ۱۱۰ صفحه‌ای به طور منطقی رد نشده است که مرا مرهون راهنمایی ایشان کرده باشد. اگر تشکری داشته باشیم از این جهت است که بعد از خواندن جوابنامهٔ ایشان دیگر اندك تردیدی در صحت نظریات خود برایم باقی نمانده است، فقط تذکرشان درمورد کلمه **نمل**[۲۳] که در مقالهٔ بنده اشتباهاً **نحل** نقل‌شده صحیح است راز این‌بابت واقعاً تشکر دارم.

اگر بخواهم خلاصه گزارشی از جوابنامه ۱۱۰ صفحه‌ای به عرض برسانم باید بگویم ۹۰ درصد مطالب مرقومشان خارج از موضوع بحث، ۷۰ درصد دست و پا زدن برای گریز از مواجهه با اشکال، ۳۰ درصد کوشش در تحقیر انتقادکننده و ۳ درصد اقرار منصفانه و مؤدبانه به اشتباه بوده است[۲۴].

از بعضی از این نوع کم مرحمتیها که بگذریم استاد فرزاد قطعاً اطلاع یافته‌اند که مقاله «**نقدی بر حافظ مسعود فرزاد**» برای بنده بسیار شوق‌انگیز و پر خیر و برکت بوده است.

۲۳. رك به‌صفحهٔ ۹۷ ، همان مأخذ.

۲۴. این هفتاد درصد وسی‌درصد قسمتی از همان نود درصد خارج ازموضوع است کلاً از صددرصد تجاوز نمی‌کند

دکتر محمد علی اسلامی‌ندوشن

سنجش مفهوم یك شعر عرفانی و یك شعر فلسفی از حافظ و والری

Et vous, grande âme, éspérez – vous un songe,
Qui n'aura plus ces couleurs de mensonge
Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici?
Chanterez – vous quand serez vaporeuse?
La sainte impatience meurt aussi!

۹۷ و شما، روح بزرگ، در امید رویایی هستید
۹۸ که دیگر این رنگهای دروغ را نخواهد داشت
۹۹ که در اینجا موج و طلا در چشمان گوشتی می‌سازند؟
۱۰۰ وقتی بخار گونه شدید نغمه خواهید سرود؟
۱۰۱ بروید، همه چیز در گریز است، هستی من پر رخنه است،
۱۰۲ بی‌حوصلگی مقدس نیز خواهد مرد!

And you vast soul , do you hope for. A dream which shall no longer have Those lying Colours Which The Wave And The Gold Make Here For The Eyse Of flesh? will you sing when you are vapour? Come ; Everything passes away ; my presence is porous; holy impatience Also dies ;

چون در معنی و ترجمهٔ این قصیده اختلاف نظر بسیار است ترجمه انگلیسی

قطعه فوق را که با ترجمهٔ فارسی منطبق است نقل کردم.

ترجمهٔ انگلیسی از: The Pinguin Book Of French ص ٦٤ نقل شده است.

این شعر قسمتی است از قصیدهٔ فلسفی گورستان دریایی[1] سروده پل‌والری شاعر معاصر فرانسوی. مجموع قصیده را که ١٤٤ مصراع است نگارنده شرح و تفسیر و محتوای فکری آن را با حافظ مقایسه کرده‌ام[2]. و چون هر بند قصیده که از شش مصراع ترکیب یافته خود بخشی مستقل است و می‌تواند به تنهایی مورد بحث قرار گیرد شش مصراع بالا را، به عنوان نمونه یك طرز فکر مادی شاعرانه، با محتوی فکری این بیت حافظ:

گر به نـــزهتگه ارواح برد بوی تو باد
عقل و جان گوهر هستی به نثار افشانند

به عنوان نمونه تفکر عارفانه شرقی، مقایسه می‌کنم.

ابتدا اشارات شعر والری را توضیح می‌دهم، سپس به مفهوم بیت حافظ می‌پردازم، و آنگاه محتوی فکری آن دو را مقایسه می‌کنم.

چون، با توضیحاتی که عرض می‌کنم روشن خواهد شد که نقطه نظر اشارات طنزآمیز والری در این قطعه شعر مکتب ایده‌آلیسم افلاطونی است، ناچار، ابتدا توضیح مختصر در زمینهٔ فکر این مکتب می‌دهم.

ایده‌آلیسم، یا فلسفهٔ متعالی افلاطونی معتقد است که انسان دارای روح است، جهان نیز دارای روح است، روح کوچك انسان می‌تواند در روح بزرگـــ جهان (خدا) سهیم شود و آنگاه خود جزئی از آن گردد. وسیلهٔ پیوند روح آدمی با روح بزرگـــ جهان دریافت حقیقت است و حقیقت در عالم معنی است نه ماده، پس اگر روح عالم مادی ظاهر را ترك کند و به عالم حقیقت و معنی برسد به درجه‌ای از عظمت خواهد رسید که به روح بزرگـــ جهان متصل شود، درآ ن مستحیل و خود جزئی از آن گردد[3]. ایده‌آلیسم افلاطونی بقا و ابدیت روح آدمی را چنین توجیه می‌کند: عدم وجود ندارد و مرگـــ نیز تنها تجزیه و تحلیل عناصری است که بدن انسان از آنها ترکیب یافته، نه نابودی آنها، اما چون روح، بر خلاف جسم، بسیط است و از عناصر ترکیب نشده قابل تجزیه نیست و در شکل اصلی خود باقی می‌ماند.

1. L- Cimetière Marin.

۲. برای اطلاع بیشتر رجوع کنید، به‌مقالات و بررسیهای شمارهٔ ۲، ص۱۱۵ــ۱۶.

۳. رسد آدمی به‌جایی که به‌جز خدا نبیند بنگر که تا چه حد است مقام آدمیت
(سعدی)

دیکسیونرکیه[4] ذیل مادهٔ روح، روح جهان را چنین توصیف می‌کند: «فکر یك‌روح برای جهان بسیارقدیمی‌است، آن را در افکار فیثاغورث می‌توان یافت، که شاید از فکر وحدت وجود شرقی اقتباس کرده باشد. این فکر را به دوگونه می‌توان تفسیر کرد: یکی آنکه آن را بالاترین حد هستی در نظر گیریم، به مثابه یك عنصر خدایی، چنین دریافتی از این فکر به وحدت وجود (Pantheisme :) منتهی می‌شود. دیگر آنکه از روح جهان یك موجود، یك عنصر خاص دریافته‌اند که خداوند با واسطهٔ آن بر موجودات اثر می‌گذارد. این عقیده فیثاغورث و افلاطون است. مفسران فرانسوی گورستان دریایی نیز ترکیب روح بزرگ را در مصراع اول این قطعه همان روح جهان افلاطون دانسته‌اند[5] به نظر بنده نیز جز این نیست، و مجموع معنی در مصراعهای بعدی مؤید این نظر است.

شاعر با آوردن «روح بزرگ» که غایت مقصود فلسفه افلاطون است به مجموع افکار این مکتب اشاره می‌کند. با ادب طنزآلودی که نشان ناباوری اوست روح خود را، که در آرزوی پیوستن به روح بزرگ جهان است، مخاطب می‌سازد و می‌گوید: «شما در انتظار رسیدن به عالم رؤیایی هستید که در آن عالم از این دروغهای رنگین خبری نیست. دروغهایی که فعل و انفعال موج دریا با طلای خورشید در این جهان برای تماشای چشمان ما می‌سازند. با این قرینه که در سراسر این قصیده والری فعل و انفعالات فیزیکی جهان هستی را اثر بازی خورشید و دریا می‌داند[6] در اینجا «موج» را کنایه از «دریا» و «طلا» را کنایه از «خورشید» می‌گیریم. نیز اشاره‌ای را که در کلمهٔ «طلا» نهفته و با دروغ و نیرنگهای زندگی این جهان در همین بیت مناسبت دارد نباید از نظر دور داشت. در مصراع بعدی (۱۰۰) با همان لحن طنزآلود از روح خود می‌پرسد وقتی مانند بخاری به آسمان رفتید باز همین روح شاعر هستید و می‌توانید نغمهٔ سرایی کنید؟»

با طرح این سؤال، والری به این نکته نظر دارد که آنچه برای شاعر عزیز است روح شاعرانه اوست نه وجود یا بقای روح به طور مطلق پس اگر فرضاً به گفتهٔ افلاطون و ایده‌آلیستها عالم ارواحی وجود داشته باشد آیا روح شاعر در آن عالم همین روح شاعرپیشه او خواهد بود؟ در آن عالم، شاعرپیشگی معنایی خواهد

4. D ic Tionnaire Quillct, 1965.

۵. رك به لاگارد میشارد،

یادداشت ۴۳، ذیل صفحهٔ ۳۲۸ این کتاب چنین است : « رد ایده‌آلیسم افلاطونی است یعنی، روح‌بزرگ (باتمنیات‌بی‌نهایتش) نمی‌تواند امیدوار باشد برای ورودبه‌جهان‌مطلق‌معنی که تنها واقعیت است، قلمرو ظاهر را ترك‌کند.»

۶. رك به‌بنداول قصیده. همان‌کتاب،ص۳۲۵.

داشت؟ اصولا در میان ارواح اختلافی هست یا همه یکنواخت خواهند بود؟ اگر چنین باشد که آن دیگر روح شاعرپیشه والری نیست، یك روح همسان و بی‌تفاوت با ارواح دیگر است، و در این صورت اگر ابدیتی هم وجود داشته باشد برای شاعر مطلوب و معنی‌دار نخواهد بود. پس همچنانکه شکل ظاهر و صفات ویژه فرد است که در این جهان او را از دیگران ممتاز می‌کند، در نظر والری خصیصه‌های فردی روح اوست که آن را از سایر ارواح مشخص می‌سازد، و چنین است که می‌گوید اگر روح من خصوصیات شاعرانه خود را از کف بدهد هویت خود را از دست داده و دیگر وجود و عدم، بقا یا فنای آن برای من ارزش ندارد.

در مصراع ۱۰۱ می‌گوید هستی من پر رخنه و آفت پذیر است.

در اینجا به وجود آدمی اشاره می‌کند، که مثل همه چیز دیگر جهان آسیب‌پذیر و در حال تغیر و تبدل است. در مصراع بعدی می‌گوید نه تنها وجود پر رخنهٔ من مادی‌گرا از میان می‌رود، بلکه مؤمنان معتقد به ابدیت نیز نابود خواهند شد، حتی بیحوصلگی مقدس، شتابزدگی مؤمنان برای رسیدن به بهشت نیز از میـــان خواهد رفت.

والری، مطابق روش خود در این قصیده، با یك اشارهٔ تند و وسوسه‌انگیز مباحث مهم را از خاطر ما می‌گذراند. همچنانکه با آوردن اصطلاح «روح بزرگـــ» در آغاز قطعه شعر به ایده‌آلیسم افلاطونی اشاره کرده، از کلمهٔ «مقدس» نیز مجموعه معتقدات دینی را در نظر دارد. او که گمان دارد مؤمنان به اتکاء اعمال مذهبی که انجام داده‌اند برای رسیدن روز جزا و رفتن به بهشت موعود شتاب‌ـ زده‌اند می‌گوید: همه چیز در حال تغیر و تبدل است و مرگـــ که خود یك عامل تغییر دهنده است نه تنها مؤمن را روانه دیار عدم می‌کند، بلکه آن امید و شتاب و تصور شیرینش را نیز از میان برمی‌دارد. و با جهان‌بینی مادی که دورترین نقطهٔ دید آن از محدودهٔ این جهانی فراتر نمی‌رود، جز این نمی‌توان گفت.

دشواری شرح قصیده در این است که با تکیه بر این اشارات باریك و گذرای شاعر فرانسوی چقدر می‌توان در زمینه سخن پیش رفت، و اگر در نظر گیریم که گفته‌های حافظ نیز به قصد زینت یا به مصلحت روزگار، در نوعی دیگر از اشارات و ایهام و بازی حقیقت و مجاز پیچیده شده دشواری مقایسه این دو معما باهم روشن می‌شود. اما به هر صورت در راه این دشواریها گام نهاده‌ایم.

چکیده فکر والری در این ٦ مصراع، چنانکه از معنی و تعبیرات اشعار دریافته می‌شود، در مرحلهٔ اول نفی ایده‌آلیسم افلاطونی و در مرحلهٔ دوم تخطئه این مکتب است حتی درصورت صحت تصورات آن، یعنی طعنه به ابدیت روحی که دیگر روح شاعر نیست.

در مقایسهٔ این طرز فکر با نحوهٔ تفکر حافظ باید گفت: اما شاعر عارف چنین سنگدلانه از بقای وجود خود که با آن پاره‌ای از زمان را، خوش و ناخوش، گذرانده

و انس گرفته قطع‌امید نمی‌کند. زمینهٔ فکری مکتب ایده‌آلیسم افلاطونی را می‌پذیرد. به روح، معنی و ابدیت عشق می‌ورزد، تهذیب نفس را وسیله تعالی روح و وصول به روح بزرگ جهان می‌داند، به بقای روح و سیر متعالی آن بعد از مرگ عقیده دارد و جاذبه‌ای را که در این سیر متعالی وجود او را به حرکت می‌آورد عشق می‌نامد.

پس حافظ، مثل والری با مردن یکباره در ظلمت عدم فرو نمی‌رود، و در نظر او بعد از مرگ از آدمی اثری به جا می‌ماند که ادامه دهندهٔ حیات این جهانی اوست. گرچه عالم بقائی که تصور می‌کند، چنانکه در سراسر دیوان بروشنی می‌توان دید، بهشت و دوزخ معهود نیست، اما اصل متعالی و ابدیت را می‌پذیرد. تفاوت جهان‌بینی او با جهان‌بینی دینی همان تفاوت میان وحدت وجود است با توحید و اختلاف دید او با والری همان اختلاف دید ماتریالیسم با دید عرفانی است. در نظر حافظ کار جهان به فعل و انفعالات فیزیکی ختم نمی‌شود بلکه مجموعهٔ جهان دارای روح، معنا و سیر متعالی است. اگر از دید مادی والری خورشید حاکم عادل جهان خلقت است و قوانین جامد ماده را اجرا می‌کند[۷] در نظر حافظ خورشید هم مثل انسان و هر مخلوق دیگر تنها جلوه‌گاه روح بزرگ جهان است:

جلوه‌گاه رخ او دیدهٔ من تنها نیست.
ماه و خورشید هم این آینه می‌گردانند.

مرجع ضمیر مجهول او در این بیت همان روح بزرگ افلاطونی است که زیرکانه مورد طعنه والری قرار گرفته است. اشارات مکرر به اصطلاحات فلسفه و منطق و ارباب انواع یونانی گواه بر آشنایی شاعر شیراز با میراث علمی یونان است ــ که طبعاً این آشنایی از طریق ترجمه‌های عربی بعمل آمده، و از این جهت به جرأت می‌توان گفت که او نیز مثل والری با مکتب افلاطونی آشنایی داشته و در معتقدات ماوراءالطبیعه‌ای خود از آن تأثیر پذیرفته است، و علی‌هذا دو شاعر مورد مقایسه در بیان افکار ماوراءالطبیعه‌ای خود به مکتب ایده‌آلیسم افلاطونی نظر داشته‌اند.

اصطلاح فلسفی جوهر فرد[۸] اصطلاح منطقی دور و تسلسل[۹] و یا زهره به عنوان رب‌النوع موسیقی و مریخ رب‌النوع جنگ[۱۰] و بسیاری دیگر از این قبیل

۷. مصراعهای سوم و چهارم همین‌قصیده ، «ظهرعادل آنجا ازآتش می‌سازد دریارا،دریای همیشه‌از نو آغاز شده‌را»

۸. بعدازاینم نبود شائبه درجوهرفرد — که‌دهان تو بدین نکته خوش‌استدلالیست

۹. ساقیا درگردش شاغرتعلل تابه‌چند — دورچون باعاشقان افتد تسلسل بایدش

۱۰. بیاورمی که‌نتوان‌شدزمکرآسمان‌ایمن — به‌لعب زهره چنگی و بهرام سلحشورش

گواه بر این آشنایی حافظ با میراث علمی یونان است. در بیت زیر نیز صریحاً از افلاطون به عنوان حکیم یاد کرده است.

جز فلاطون خم نشین شراب سر حکمت به ما که گوید باز[۱۱]

گذشته از این، آنها که ریشه‌های عرفان ایرانی را در افکار یونانی جسته و کلمه صوفی را مشتق از سوفیای(Sophia) یونانی دانسته‌اند به ایده‌آلیسم افلاطونی نظر داشته‌اند، آشنایی فارسی زبانان با محتوی فکری این مکتب ــ قطعاً از طریق عرفان ایرانی ــ تا حدی است که هم اکنون نیز هر کشش عادی از آلودگیهای مادی و شهوی را عشق افلاطونی می‌گویند.

مشابهت بسیار این مکتب با وحدت وجود هندوئی ما را متمایل به این نظر می‌کند که حکیم یونانی مکتب عرفان هندوئی را می‌شناخته و در بیان نظر خود از آن تأثیر پذیرفته است. و چون شناخت تفکر هندوئی می‌تواند ما را در درک جهان‌بینی عرفانی به‌طور کلی و حافظ به‌طور اخص رهنما و روشنگر باشد، توضیحی، در کمال اختصار، در آن باره می‌دهم.

با اینکه تعلیمات آیین هندو بسیار متنوع است و در اقلیم مستعد هند از این ریشه جنگل انبوهی پدید آمده، باز می‌توان کلیات و نقطه‌های مشترکی برای معرفی آن یافت.

دین هندو سه اصل عمده را در زندگی این جهانی مورد نظر قرار می‌دهد: Maya, Samsara, Karma و روشی را که آدمی باید در برخورد با آنها اتخاذ کند مشخص می‌سازد.

کارما تمایلات و اعمال آدمی در محدوده حیات زمینی است. هر آنچه از طبیعت جسمانی او سرچشمه می‌گیرد و ناگزیر به سوی آن کشیده می‌شود و در سرنوشت او مقرر گردیده است. اما وظیفه فرد است که با تزکیه نفس از اینگونه اعمال و تمنیات دنیوی ــ شهوت، تن‌پروری، حرص مال و جاه ــ پرهیز کند تا خود را از عواقب این کارما برهاند و در آخرین مرحله با تحمل ریاضت‌های دشوار نفس بدفرجام را خاک برسر کند و بر آن مسلط شود، چنانکه مرتاضان هند به این مرحله می‌رسند.

سامسارا تاریخ یا تطور دائمی است که با طبیعت هر جامعه بشری سرشته است، انسان از لحاظ فردی باید بر کارهای خود غلبه کند، جامعه نیز باید سامسارا را اسیر خود گرداند. کوتاه سخن اینکه آن جاه‌طلبی‌ها را که در طول تاریخ سبب

۱۱. بعضی تصور کرده‌اند حافظ در این بیت افلاطون را با دیوژن خم‌نشین اشتباه کرده ولی چنین نیست. خلاصه معنای بیت این است که، دیوژن خم‌نشین را به‌حکمت قبول ندارم بلکه شراب خم‌نشین حکیم است، حکیمی در حد افلاطون!

تجاوز و بروز حوادث ناگوار می‌گردد مهار کند و رفته رفته بر جریان تاریخ مسلط شود.

مایا نوعی خیال است، نه خیال به‌طور مطلق و شاید بتوان آن را مجاز در برابر حقیقت، نوعی تصور از جهان هستی معنی کرد[۱۲]. از نظرگاه فلسفه هندوئی مجموع جهان مادی و زندگی این جهانی مایا (مجاز) است نه حقیقت. پس زندگی محسوس مادی (کارما) و گسترش پیوسته و گذرای آن (سامسارا) نه تنها حقیقت و معنای جهان نیستند، بلکه پرده‌ای[۱۳] هستند که حقیقت و معنی را می‌پوشانند و وظیفه دین هندو است که انسان را هدایت کند تا از طریق عرفان، یعنی دریافت حقیقت و اشراق قلبی در این پرده نفوذ کند، آن را بشکافد و به حقیقت استوار و لایزال آن سوی پرده‌دست یابد.[۱۴]

با اندك دقتی می‌توان میان مکتب ایده‌آلیسم افلاطونی و این افکار و تصورات مکتب هندوئی مشابهتهایی اساسی یافت.

به هر حال، چه عرفان ایرانی را از فکر هندی مأخوذ بدانیم و چه از یونانی هر دو مکتب در این معنی اتفاق نظر دارند که تزکیه نفس و دور ماندن از آلودگیهای جهان مادی نخستین قدم در راه رسیدن به حقیقت و معنی جهان هستی است.

این دو نظریه زمینهٔ اصلی افکار و تصورات حافظ است، بر سراسر دیوان غلبه دارد و به آسانی می‌توان نمونه‌هایی از آن برای مقایسه با جهان‌بینی مادی والری برگزید. ما این بیت را که در عین حال مضمونی نزدیك به مضمون شعر والری دارد برای مقایسه درنظر می‌گیریم:

گر به نزهتگه ارواح برد بوی تو بـاد
عقل و جان گوهر هستی به نثار افشانند

شعر والری را در آغاز گفتار توضیح دادیم اکنون کوشش می‌کنیم آنچه را که از بیت دشوار پرپیچ و تاب حافظ می‌توان بدست آورد روشن سازیم، و چون در طرفین مقایسه ابهامی نماند به سنجش آن دو می‌پردازیم.

۱۲. پیشوایان دین هندو به‌مترجمان خارجی اعتراض کرده‌اند که چرا مایا را درزبانهای خارجی به‌طور ساده، «خیال» ترجمه کرده‌اند!

۱۳. درهمین زمینه است بیت‌حافظ :

حجاب چهره جان می‌شود غبار تنم — خوشا دمی که ازاین‌چهره‌پرده‌برفکنم

۱۴. این توضیح‌مختصررا که‌میان‌دوگیومه آمده‌ازکتاب Islam in Modern History تألیف W. C. Smith نقل به‌معنی کرده‌ام. کار ترجمه فارسی کتاب فوق را نگارنده بپایان رسانده‌ام و چندسالی‌است که در چاپخانه دانشگاه زیرچاپ است .

ابتدا کلمات بیت و روابط میان آنها:

نزهتگه: مکانی مصفا، فرح‌بخش و خالی از گرفتاری و نگرانی است.

ارواح: روحهای کوچك انسانی در برابر روح بزرگ جهان است، و به همین جهت به صیغه جمع آمده، در صورتی‌که خدای عرفانی یا روح بزرگ جهان در حافظ همیشه به صیغه مفرد تو ـ او می‌آید و به کار بردن نزهتگه برای ارواح معلوم می‌دارد که در نظر حافظ روح انسان در زندگی این جهانی مکانی منزه و عاری از آلودگیها دارد.

بو بردن: آشنایی مختصر حاصل کردن.

تو: از همان ضمایر سمبولیك حافظ است که گاه فقط با معشوق زنده و زیبا از نوع انسان، و گاه فقط با اصل وحدت وجود (خدای عرفانی) قابل انطباق است، و گاه مستعار بدیع و بسیار گسترده‌ای است که هر دو مفهوم را در بر می‌گیرد. شاعر که روح بزرگ را جایگاه پدید آمدن و بازگشتن حقیقتها و زیباییها می‌داند از زیبای جزء، یعنی معشوق، زیبای کل را اراده می‌کند و به هر زیبایی از صورت و معنی اطلاق معشوق می‌نماید. پس تو در این بیت جان کلام شاعر است. همان معشوق عرفا، اصل متعالی، یا روح بزرگ افلاطونی است.

عقل: حاصل تجربه حواس آدمی در برخورد با حوادث این جهانی است، بنابرـ این نیروی استدلالی است، در حد امور این جهانی. و در نظر حافظ همیشه پر و بال این طایر برای پرواز به آن سوی آسمان ناتوان بوده است:

در کارخانه‌ای که ره عقل و علم نیست
وهم ضعیف رای فضولی چرا کند؟

جان: مایه حیات و زندگی.

گوهر: عنصر و در اینجا ابهامی هم به مروارید و سنگهای قیمتی دارد، به قرینه «به نثار افشاندن».

و خلاصه معنای بیت اینکه: اگر به جایگاه ارواح کوچك انسانی (= نزهتگه ارواح)، بویی از روح بزرگ جهان هستی (= تو) برسد عقل انسان به این معرفت رضا خواهد داد و دیگر در تلاش اثبات وجود خالق نخواهد بود، جان نیز که طبعاً عاشق حیات است و گریزان از عدم، دیگر ترسی از نیستی نخواهد داشت، بلکه این هر دو ـ عقل و جان ـ عنصر وجود خودرا، به شکرانه این دریافت (عرفان) نثار می‌کنند.

مفهوم ساده بیت اینکه وقتی انسان با عالم عرفان آشنایی یافت دیگر در مسائل الهی چون و چرا نمی‌کند، به تسلیم و رضا می‌رسد، حیات‌در نظرش ارزش ندارد، چه گمان دارد که با مردن تن، روح مراحل تکامل را سیر می‌کند.

از معنای این بیت و ابیات بسیار دیگر حافظ در همین زمینه معلوم می‌شود که در نظر حافظ روح کوچك انسان، از طریق معرفت به حقایق می‌تواند به روح

بزرگ جهان بپیوندد، در آن شریك شود، و خود از آن گردد.

علی‌هذا حافظ، برخلاف والری روح بزرگ افلاطونی را به سخره نمی‌گیرد و جهان‌بینی او با ایده‌آلیسم افلاطونی قابل انطباق می‌گردد. اگر والری روح بزرگ را به طعنه شما خطاب می‌کند، حافظ با صمیمیتی عاشقانه آن را با ضمیر تو و او مخاطب قرار می‌دهد، در توضیح این فکر کوشش دارد و به هرچه خلاف آن است حمله می‌کند و از ماتریالیسم والری دور می‌شود. اما چنانکه دیدیم مشکل والری تنها این نیست که آیا روح بزرگ وجود و معنایی دارد یا نه؟ بلکه این نیز هست که اگر فرضاً روح کوچك او به روح بزرگ جهان هستی ملحق شود آیا همین ذوق و روحیهٔ این جهان را در خود نگه خواهد داشت یا چیزی همسان و بی اختلاف با سایر ارواح نظیر روح یك کاسب و کشاورز خواهد شد. نکته را با این سئوال طرح کرده است: وقتی بخارگونه شدید نغمه خواهید سرود؟[15] والری از توقف روح خود در یك مرحله حتی ابدیت خسته می‌شود، یکنواختی و همسانی روح خود را با سایر ارواح از دست رفتن هویت آن می‌داند، اما برای شاعر عارف این مشکل وجود ندارد، زیرا او معتقد به اصل متعالی است، یعنی گمان دارد که روح او بعد از فرقت تن دائماً در حال تغیر و تبدل و طی مراحل تعالی است.

از جهت تأثیر مفاهیم این دو شعر در روح آدمی باید گفت:

آینده‌نگری غریزه فطری آدمی است و آینده، از لحظهٔ دیگر در زندگی این جهانی ما آغاز می‌شود و تا بی‌نهایت، در زمانهای بعد از مرگ ادامه دارد. پس هر نوع فکر ماوراءالطبیعه‌ای نیز نوعی آینده‌نگری آدمی است: نگریستن به آینده‌های بسیار دور آن سوی حیات. و در آخرین تحلیل خواهش بیشتر نه گذشت بیشتر. چنین است که هر طرز تفکری که وجود این آینده را تصدیق کند و اخبار آرام‌بخشی از آن بدهد مطلوب انسان است و هر طرز فدری که آن را نفی کند خلاف تمنای فطرت و سبب یأس و خشم او است.

اما اگر آینده‌های دوری که حافظ مجسم می‌سازد از دریچه عقل این جهانی قابل رؤیت نیست چه باك؟ هیچ مرحله از جهش حیات انسانی از پیش برای او قابل رؤیت نبوده، چنانکه زندگی امروزی او نیز پیش از تولد برایش قابل تصور نبوده است. عمقی که در اشعار حافظ احساس می‌کنیم تأثیر چشم‌اندازهایی است‌که از این آینده‌های دور برای ما ترسیم می‌کند.

لذتی که از نغمه‌های شاعرانه او می‌بریم اثر مژده‌های امیدبخشی است که برای وصول به زیباییهای سرمدی به ما می‌دهد.

۱۵. مصراع ۱۰۰.

تحلیل یك شعر فلسفی از پل والری و سنجشی با عرفان حافظ[1]

۱۲۱ Zénon! cruel Zénon! Zénon d' Éléel
۱۲۲ M, as – tu pércé de cette flèche ailée
۱۲۳ Qui vibre, vole, et qui no vole pas!
۱۲۴ Le son m' enfante et la flèche me tue!
۱۲۵ Ah ! le soleil... Quelle ombre de tortue!
۱۲۶ Pour l' âme , Achille immobile à grands pas!

۱۲۱ زنون، زنون وحشتناك، زنون الئا!
۱۲۲ با این تیر بالدار مجروحم کرده‌ای
۱۲۳ که می‌لرزد، پرواز می‌کند، و پرواز نمی‌کند!
۱۲٤ صدا مرا می‌زاید و تیر می‌کشدم!
۱۲۵ آه، خورشید... چه سایهٔ لاك‌پشتی
۱۲٦ برای روح، آشیل بی‌حرکت با گامهای بزرگ!

و اینك ترجمهٔ انگلیسی شعر مذکور از کتاب the Pinguin Book of Frenche صفحه ٦٤.

Zenon! Cruel Zenon! Zenon of Elea! Have you piereed me with that winged arrow which quivers , flies , and does not fly ! the

۱. قسمت دوم از تحلیل قصیدهٔ Le Cimetière marin گورستان دریایی، پل‌والری است . قسمت‌اول تحت‌عنوان سنجش مفهوم‌یك شعر عرفانی‌و یك شعر فلسفی‌است.

noise brings me forth, and the arrow kills me! Ah the sun... what a tortoise,s shadow for the soul, that Achilles motionless with his vast strides.

زنون، فیلسوف یونانی و اهل شهر الیا بوده و از سوفسطائیان است (۴۹۰- ۴۳۰ ق. م). او با استدلال سفسطه‌آمیز خود منکر وجود جزء لایتجزی، بینهایت و حرکت و در نتیجه منکر وجود حیات بوده است.

او معتقد بود میان جزء لایتجزی و مفهوم حرکت تناقض وجود دارد، و برای اثبات نظر خود چنین استدلال می‌کرد:

۱- تیری که در هوا رها می‌شود حرکت ندارد و انسان به خطا تصور می‌کند تیر دارای حرکت است، زیرا چون هر چیز قابل تجزیه به بینهایت است پس لحظه‌های حرکت تیر یا مسیر طی شده نیز از بینهایت تشکیل شده و برای طی مکان بینهایت، زمان بینهایت لازم است که در اختیار ما نیست. و بر اساس همین استدلال زنون می‌گفت اگر آشیل که بزرگترین قهرمان دونده یونان است با لاك‌پشت که به کندروی شهره است هر دو به جانب یك مقصد حرکت کنند و لاك‌پشت از آشیل جلوتر باشد آشیل هرگز به لاك‌پشت نخواهد رسید، زیرا مقدار فاصله میان این دو دونده از اجزاء بینهایت تشکیل شده و آشیل هرگز نمی‌تواند فاصله‌ای را که از مقدار بینهایت تشکیل شده طی کند، چه برای طی مکان بینهایت زمان بینهایت لازم است.

والری در این اشعار به هر دو استدلال زنون که در بالا گفته شد، اشاره کرده است. در جواب استدلال اول زنون که خواسته است با انکار وجود حرکت، حیات را نفی کند - زیرا اساس حیات حرکت است - والری می‌گوید استدلالت در بارهٔ تیر بالدار قلبم را متأثر کرده است (شعر ۱۲۲) زیرا تو بیرحمانه منکر وجود حیات شده‌ای، تیر لرزش و پرواز دارد و تو می‌گویی پرواز نمی‌کند. صدایی که از تیر برمی‌خیزد حواس مرا متأثر می‌سازد و به این ترتیب زنده بودن مرا ثابت می‌کند، پس حیات را حس می‌کنم و قابل انکار نیست، صدا (مرا می‌زاید). اما خود تیر (یعنی استدلال تو در مورد تیر) حیات را از من می‌گیرد، مرا می‌کشد. در اینجا اشاره والری به مکتب امپرسیونیسم و ناتورالیسم است که احساس طبیعی را اساس حیات می‌دانند و در مقابل دکارت که می‌گوید «من فکر می‌کنم پس من هستم» می‌گویند «من حس می‌کنم پس من هستم» صدا مرا می‌زاید یعنی حس شنوایی به من می‌گوید که تو زنده‌ای، و در دو شعر آخر تشبیه آشیل و لاك‌پشت زنون را مطرح کرده است:

روح انسان را که معتقدین به‌روح آنرا سبك و سریع‌الانتقال می‌دانند به آشیل قهرمان و دونده سریع یونان تشبیه کرده و خورشید را به علت کندروی (به قیاس

حرکت سایه) به لاك‌پشت، پس با استدلال زنون اگر میان روح و خورشید فاصله‌ای، هرقدر کم وجود داشته باشد، قابل طی شدن نیست، چون این فاصله را می‌توان به جزء لایتجزی یا بینهایت تقسیم کرد و علی‌هذا روح هرگز به چشمهٔ خورشید نخواهد رسید و چون خورشید در سراسر این قصیده نمودار مطلق، خدا، ابدیت و روح کلی جهان است پس روح هرگز به ابدیت نخواهد پیوست زیرا فاصلهٔ بینهایت را نمی‌تواند طی کند.

چنین است که روح با اینکه مانند آشیل سریع‌السیر است در برابر حرکت کند و لاك‌پشتی خورشید (ابدیت) بیحرکت می‌ماند. اما در مورد سفسطهٔ زنون الئائی و عقیده به وجود جزء لایتجزی یا جوهر فرد در فلسفهٔ قدیم همیشه میان فلاسفه مشاجره بوده است.

این عقیده از طریق فلسفهٔ اسلامی به ادبیات فارسی نیز وارد شده و در اینکه آیا اشیاء در تقسیم به جزء لایتجزی می‌رسند یا تا بینهایت قابل تجزیه هستند همیشه شائبه شك و تردید وجود داشته است، ولی حافظ با توسل به عشق عارفانه از مواجهه با این مسأله تن می‌زند و زیرکانه می‌گوید:

بعد ازینم نبود شائبـه در جوهـر فـرد
که دهان تو بدین نکته خوش استدلالیست

که با گریزی زیبا به سوی عشق و زیبایی جواب فلسفه را می‌دهد یعنی: دهان معشوق در نظر او از فرط کوچکی جزء لایتجزی است. روش حافظ نسبت به مسائل فلسفه به‌طور کلی همین تن‌زدن و جدی نگرفتن است زیرا او عقل محدود آدمی را برای چون و چرا در مسائل نامحدود طبیعت و ماوراءالطبیعه کافی نمی‌داند چنانکه در اعتقاد به خالق مطلقاً نمی‌توان یك خدای مذهبی در حافظ یافت. یك استدلال فلسفه یونانی در نفی وجود خدا از طریق طرح مساله دور و تسلسل بعمل می‌آید: اگر هر مخلوق باید خالقی داشته باشد پس هر خالقی به‌نوبهٔ خود، مخلوق است و باید خالقی داشته باشد و چون این دور تا بینهایت تسلسل پیدا می‌کند به جایی نمی‌رسد. حافظ از برابر این استدلال، همچنانکه در مورد جوهر فرد گذشته ــ با یك گریز عاشقانه زیبا گذشته است:

ساقیـا در گـردش ساغر تأمل تا به چنـد
دور چون بـا عاشقان افتـد تسلسل بایدش

از جوهر فرد به یاد کوچکی دهان معشوق و از دور و تسلسل به یاد تسلسل جام شراب می‌افتد و بدین ترتیب از برابر مسائل فلسفی رو بر می‌گرداند و به عیش و لذت از هستی رو می‌آورد.

کوتاه سخن: والری، چنانکه شایستهٔ مقام یك فیلسوف مادی است با استناد

به احساس طبیعی یعنی شنیدن صدا، سفسطه زنون را دائر بر پوچی و پنداری بودن حیات رد می‌کند، با استفاده از طرز استدلال زنون در موضوع بینهایت ــ باز چنانکه شایستهٔ یك فیلسوف مادی است منکر وصول روح به ابدیت می‌شود و حافظ چنانکه شایستهٔ مقام عرفانی اوست از مواجهه با بحث فلسفی جوهر فرد شانه تهی می‌کند و با کنایه دهان معشوق به عشق عرفانی (و انسانی) خود پناه می‌برد یعنی به جای چون و چرا در کیفیت خلقت، آدمی را دعوت به لذت‌بردن از زیباییهای حیات می‌کند، او معتقد است که آدمی قادر به کشف راز خلقت نیست و مکرر گفته: حدیث چون و چرا درد سر دهد ای‌دل.

در آخر این بحث بی‌مناسبت نیست توضیحات زیر را در مورد نظریهٔ زنون اضافه کنیم. البته امروز که جزء لایتجزی (اتم) را شکافته‌اند و مسأله در قلمرو علوم قطعی قرار دارد طرح اینگونه مسائل اتلاف وقت است. منظور من از آوردن توضیحات اضافی روشن کردن اشارات شعر والری است و به هر حال اطلاع مختصری از طرز تفکر گذشتهٔ انسانی برای درك میراث فرهنگی آدمی ناگزیر است:

قابلیت تقسیم اشیاء به بینهایت یا قابلیت تقسیم به جزء لایتجزی دو نظریه است که معمولا در فلسفهٔ قدیم برابر یکدیگر قرار می‌گیرند.

این بحثها بعدها از یونان به فلاسفهٔ اسلام منتقل شده و میان فلاسفهٔ اسلامی نیز سابقهٔ طولانی دارد. از جمله ابوریحان آن را از آن جوان فاضل (فتی‌الفاضل، ابن‌سینا) پرسیده است که چون این سؤال و جواب به روشن شدن موضوع بحث ما کمك می‌کند هر دو را عیناً از مقاله ارجمند: «پرسشهای فلسفی ابوریحان» نوشتهٔ استاد محترم آقای مرتضی مطهری در کتاب «بررسیهایی دربارهٔ ابوریحان بیرونی هزاره ولادت او» در زیر نقل می‌کنیم.

در صفحهٔ ۱۰۱ کتاب مذکور می‌خوانیم:

«جزء لایتجزی». سؤال چهارم **ابوریحان**: «چرا ارسطو قائلین به جزء لایتجزی را شنیع خوانده است و حال آنکه شناعتی که بر قول طرفداران انقسام جسم به اجزاء الی غیرالنهایه وارد می‌شود از آن بیشتر است ــ زیرا لازمهٔ سخن اینها این است که اگر متحرکی متحرك دیگر را دنبال کند هرگز به آن نرسد، هرچند دومی سریعتر از اولی حرکت کند. مثلا اگر فرض کنیم میان ماه و خورشید یك فاصلهٔ معینی باشد و ماه که حرکتش سریعتر است در مسیر خودش دنبال خورشید حرکت کند باید هیچ وقت ماه به خورشید نرسد، برای آنکه اگر بخواهد برسد باید فاصله را به صفر برساند و برای اینکه فاصله را به صفر برساند باید جزءها را یکی پس از دیگری طی کند و چون اجزاء بینهایت است هرچه جزء طی کند به صفر نمی‌رسد، لهذا هیچگاه (با این فرض) سریعی به بطیئی نمی‌رسد. و حال آنکه مشاهده خلاف این مدعا را ثابت می‌کند.

البته بر قول طرفداران جزء لایتجزی نیز ایرادات سختی وارد شده است که

آشنایان به علوم هندی به آن آگاهند. اما آنچه بر مخالفینشان وارد است شنیع‌تر است. اکنون تو بگو راهی که از هر دو بشود تخلص جست چیست»؟

جواب **ابن‌سینا**: «اینکه یك شیء پیوسته اعم از جسم، یا سطح یاطول یا حرکت یا زمان ممکن نیست که از اجزائی تشکیل شود که لایتجزی باشند یعنی طرفین و وسطین نداشته باشند مطلبی است که ارسطو در مقالهٔ ششم از سمع‌الکیان آن را با براهین منطقی قوی و خلل‌ناپذیر به ثبوت رسانده است این اعتراض که تو اکنون کرده‌ای ارسطو نیز بر خود وارد کرده و جوابکی هم بدان داده است اما آنچه باید بدانی این است که مقصود ارسطو از اینکه جسم تا بینهایت قابل قسمت است این نیست که این قسمتها به مرحلهٔ فعلیت می‌رسند و مرحله‌ای می‌رسد که جسم دارای بینهایت اجزاء می‌شود. مقصود این است که هر جزئی از اجزاء جسم که فرض شود به نوبهٔ خود دارای بعد است یعنی وسط و طرفین دارد، چیزی که هست بعضی از اجزاء ممکن است عملا به‌دو جزء تقسیم شوند اینها منقسم بالفعل می‌باشند پس همواره انقسام بالفعل در یك حد معینی متوقف می‌شود و از آن تجاوز نمی‌کند و هیچ‌گاه به مرحله‌ای نمی‌رسد که تمام انقسامات متوالی پی‌درپی غیر متناهی صورت گیرد و جسم دارای اجزاء غیر متناهی بالفعل شود، علی‌هذا اعتراض تو به کسانی که می‌گویند انقسامات نامتناهی جسم ممکن است فعلیت باشند وارد است اما بر کسی که مدعی است بعضی از اجزاء جسم بالفعلند و بعضی دیگر بالقوه این ایراد وارد نیست، زیرا حرکت در یك مساحت متناهی و پیوسته صورت می‌گیرد که آن مساحت بالقوه است نه بالفعل و این است راه خروج از هر دو شناعت که بر هردو مسلك وارد است.

اما جوابی که ارسطو داده است و مفسران و شارحان ارسطو آن را شرح داده‌اند واضح است که سفسطه و مغالطه است.

اگرنبودکه‌دوست دارم از تطویل اجتناب کنم آن را ذکر می‌کردم اما پس از آنکه مقصود اصلی روشن است ذکر اینکه ارسطو چه گفته و چه ایرادی بر سخنش وارد است بیهوده و زیادی است.»

و استاد مطهری نیز بحث عالمانه‌ای در موضوع این سؤال و جواب کرده که مفصل است. قسمتی از آن را که متناسب مضمون ماست در زیر نقل می‌کنم «... این اندیشه که اگر اجزاء و ذرات نامتناهی باشند لازم می‌آید که سریع به بطیء نرسد همان است که ارسطو در کتاب الطبیعه به **زنون** الیائی در اثبات نفی حرکت نسبت داده است. زنون به تقریبی شبیه آنچه در بیان ابوریحان آمده است استدلال کرده که اساساً تحقق حرکت محال است زیرا مستلزم عبور از نقاط غیرمتناهی در زمان غیرمتناهی است.

ریشه هر دو اندیشه این است که چنین فرض شده که چون فاصلهٔ سریع و بطیء را اجزاء غیر متناهی پر کرده است و سریع اگر بخواهد آن فاصله را به

صفر رساند باید از غیرمتناهی اجزاء عبور کند و عبور از غیرمتناهی اجزاء مستلزم لحظات و آنات غیرمتناهی است و هرچه زمان بگذرد بالاخره از اولین لحظه که شروع شده تا لحظهٔ مفروض متناهی است پس هیچ‌گاه سریع به بطیء نمی‌رسد. با این تفاوت که زنون مدعی است اساساً حرکت محال است، خواه آنکه مساحت را مرکب از اجزاء غیرمتناهی بالفعل بدانیم و خواه از اجزاء غیرمتناهی بالقوه و خواه اینکه قابلیت انقسام جسم را صرفاً ریاضی و ذهنی فرض کنیم و خواه عینی و خارجی...

پاسخی که بوعلی داده مبنی بر آن بود که آری اگر اجزاء جسم بالفعل غیر-متناهی باشد اشکال وارد است ولی چون جسم هیچ‌گاه دارای اجزاء بالفعل غیر-متناهی نیست پس اشکال وارد نیست.»

نقدی بر حافظ جلالی ـ نذیر احمد
ومقایسهٔ آن با
حافظ قزوینی ـ دکتر غنی

به شهادت بسیار نکته‌ها که از خلال تاریخ بنظر می‌رسد، غزلهای حافظ از لحظهٔ سروده شدن تا حال حاضر همیشه مورد علاقه فارسی زبانان بوده است؛ اما از وقتی که دیوان شاعر به تصحیح مرحومان قزوینی و دکتر غنی به چاپ رسیده (۱۳۲۰ شمسی) کار حافظ در مرکز توجه اهل ذوق قرار گرفته، مشکلات لفظی و معنوی غزلها، اختلاف نسخه‌ها، اختلاف در ترتیب توالی ابیات هر کدام به نوعی مطرح شده است. بحث در این مسائل هرچه پیشتر می‌رود مردم دیگری از اهل ذوق و حرفه به رشتهٔ سخن پیوند می‌خورند، و چنین است که در بازار پرخریدار حافظ پیوسته کالای نوین عرضه می‌گردد: از نسخه‌های تازه، تفسیرها و تحقیقها و رهنمودهای فهم دیوان.

ولی اگر هدف همهٔ کوششها، یافتن متنی از حافظ باشد، مطابق آنکه از قلم شاعر تراوش کرده، باید بگویم هر چاپ تازه گامی در راه رسیدن به این هدف نبوده است، و چاپ بعضی نسخه‌ها غلطهای تازه بر متون موجود افزوده است و نکتهٔ گفتنی اینکه دیوانهایی که بعد از چاپ قزوینی انتشار یافته، از جانب ناشر یا خواننده بصورتی کتبی، شفاهی یا ذهنی، با حافظ قزوینی مقایسه شده است. اگر از انصاف نگذریم، بعضی از این چاپها با اینکه مشکلات تازه ایجاد کرده‌اند، برخی از مشکلات و نقائص نسخهٔ قزوینی را هم برطرف کرده‌اند، از آن جمله باید از حافظ مصحح سید ابوالقاسم انجوی شیرازی نام برد که در مقدمهٔ فاضلانهٔ خود، چه از قلم علی دشتی و چه از نوشتهٔ خود، نکته‌هایی بر قزوینی گرفته و مواردی را روشن

ساخته است، که ناچار باید به صحت بسیاری از آنها اقرار کرد، البته نه به همهٔ آنها. گرچه در مقیاس کلی فضل تقدم کار قزوینی را از جهت مبنایی که برای حافظ نهاده، و سرمشقی که در کار تحقیق داده نباید از یاد برد. نیز از جمله کارهای عظیمی که بتازگی در امر تحقیق حافظ انجام شده است، از دو اثر باید نام برده شود: یکی کار آقای مسعود فرزاد، در سلسله انتشارات دانشگاه شیراز در ده جلد[1] و دیگری کار آقای رکن‌الدین همایون فرخ با عنوان «حافظ خراباتی» در پنج مجلد و حدود ۵ هزار صفحه[2] که هرکدام محصول عمری کار و زحمت بوده‌اند.

این توجه اهل ذوق، یاد شاعر را بصورتی زنده نگه داشته که در محیط شعر و ادب امروز حضور او، در چهرهٔ یك نماد هنری احساس می‌شود. با اینکه کششهای گوناگون به جانب مکتبهای ادبی، سلیقه‌های متضادی میان شاعران و شعردوستان زمانهٔ ما پدید آورده، اتفاق کلمه در مورد حافظ از همیشه بیشتر است. از راست‌ترین قشر سنت‌گرا تا چپ‌ترین نوپرداز شعر آزاد و سفید در این نقطه توافق دارند؛ حافظ طوری با فضای زندگی ما درآمیخته که کمتر روز و شبی است که غزل او را در یك نشریه نخوانیم یا از رادیو تلویزیون به آهنگ موسیقی نشنویم. سرمشق ومایهٔ ذوق‌بسیاری از شاعران نوپرداز است؛ و طرفه اینکه بتازگی، جوانان خارجی‌پسند سنت‌گریز هم، این چشمه را در حاشیه جنگل افکار خود یافته‌اند، شعر حافظ را به موزیك جاز و پاپ گذاشته‌اند و هنگامی که شادمانه به آهنگ این غزل پایکوبی می‌کنند، گمان دارند که ترانه‌سرای روشنفکر نوپردازی سروده:

بیا ای شیخ و از خمخانهٔ ما شرابی خور که در کوثر نباشد.

گویی شاعر دردها و هوسهای آدمی را بروشنی شناخته و آنگاه توانسته با فکری آزاد و دوراندیش، فارغ از تأثیرات محیط پرتعصب، معجونی برای تسکین آنها بسازد و در قالبی پذیرای فکر و پسند خاطر توده‌های وسیع و برگزیدگان روشنفکر جامعه، عرضه دارد. چنین است که اثر سخنش بر اثر گردش زمان زائل نشده، میان گروههای متفاوت جامعه خریدار دارد، و طرفه حکایتی است که این چکیدهٔ قرن هشتم هجری تا کجا یك جامعهٔ متحول را، با تغییرات برق‌آسای آن، همراهی خواهد کرد؟

قرار گرفتن دیوان شعری در این نقطه از فضای روحی یك ملت، طبعاً به اختلاف نسخه‌های آن حساسیت می‌بخشد، و اهل تحقیق را به رفع موارد اختلاف برمی‌انگیزد، چه کشف فرهنگ گمشده در تاریخ، چون کشف گنجی ــ مدفون در

۱. فهرست این کتاب در آخر مقاله آمده‌است.
۲. حافظ خراباتی، چاپ افق ۱۳۵۲، جلد اول در ۵ بخش.

زمان ــ وسوسه‌انگیز است؛ اما دست بردن به چنین کاری، که مردمی مشتاقانه بر آن نظر دوخته‌اند، آسان نیست. چنین است که چاپ دیوان حافظ، هم از جذاب‌ترین کارهای ادبی روزگار ماست و هم از دشوارترین آنها، و کار هیچ شاعر دیگر در این حد نیست.

اما با همهٔ کوششها هنوز پاره‌های سفینه از ژرفا بیرون نیامده و رسوبات چند صد ساله از آن زدوده نشده است. برای رسیدن به چنین دیوان شسته رفته‌ای مراحلی در پیش است. نسخه‌های تازه به چاپ خواهد رسید و با عیارسنجی خوانندگان و نقد و بررسی آزاد در مکان شایسته خود قرار خواهد گرفت. شاید برسد روزی که برای حافظ هم ــ چنانکه برای فردوسی شده ــ بنیادی تأسیس شود که از بررسی و مطالعهٔ مجموع نسخه‌ها، یك نسخهٔ جامع انتقادی به‌چاپ رسد. این آرزویی است که می‌توان داشت، اما به هر صورت، در یك دموکراسی ادبی هیچ چیز، حتی وجود چنان بنیادی، نمی‌تواند در تشخیص درست از نادرست و رهنمود خواننده جانشین نقد آزاد گردد. با حفظ احترام به چنین بنیادها، نقد آزاد دریچهٔ اطمینانی است برای سلامت هنر، تا عده‌ای معدود مصونیت هنری نیابند و نظر خود را به مردم نپذیرانند.

*

وقتی مرحوم مینوی نخستین دفتر شاهنامه را بعد از آن همه مقدمات و همکاریهای اهل ادب از جانب بنیاد شاهنامه انتشار داد، نظرهای انتقادی بسیار در کارش اظهار شد. از او پرسیدم اکنون در برابر نقد و نظرها چه خواهد کرد. گفت: «منظور اصلی من دریافت همین نظرها بود، حالا همه را جمع می‌کنم و به دقت مورد مطالعه قرار می‌دهم، بعضی را که درست است می‌پذیرم و کارم را اصلاح می‌کنم، با تشکر از منتقدان. بعضی را که وارد نیست جواب می‌دهم و رد می‌کنم و تعدادی را که مورد تردید است، برای مطالعه و تحقیق نگه می‌دارم». چنین است که تا محك نقد آزاد بر یك اثر ادبی نخورد، عیار آن معلوم نخواهد شد، حتی اگر بزرگانی از اهل دولت و ادب به‌کار آن مأمور شده باشند. در کار حافظ نیز جز این نیست. نسخه‌های تازه کشف و معرفی می‌شود و مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد. گرچه هرکس گمان کند که نسخهٔ مکشوفه او «صحیح‌ترین»، «اصیل‌ترین» و بنابراین آخرین نسخه است.

*

از میان نسخه‌های حافظ که بعد از نسخهٔ قزوینی به چاپ رسیده، و شاید تازه‌ترین کوشش در این راه باشد، یکی هم حافظ جلالی ــ نذیر احمد است، که اکنون مورد بررسی و نقد تطبیقی قرار می‌گیرد. اولین چاپ آن در سال ۱۳۵۰ انجام شده است. پشت جلد آن می‌خوانیم: «دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ براساس نسخهٔ مورخ ۸۲۴ هجری به اهتمام دکتر سید محمدرضا جلالی نائینی،

رئیس کانون وکلای دادگستری و عضو انجمن ایرانی فلسفه و علوم انسانی؛ و دکتر نذیر احمد استاد و رئیس بخش فارسی دانشگاه علیگر ـ هند».

و در مقدمهٔ آن: «دیوان خواجه حافظ شیرازی که اینك در دسترس صاحبدلان و سخن‌شناسان قرار می‌گیرد، براساس قدیمی‌ترین، اصیل‌ترین و شاید صحیح‌ترین نسخه‌ای است که تا کنون بدست آمده». اما چنانکه خود مصححان محترم در مقدمهٔ چاپ بعدی نوشته‌اند، این چاپ مجموعاً ٤٥ غزل اصیل از مجموع یك «دیوان حافظ» کسر دارد، یعنی حدود یك دهم از کل دیوان را. البته عیبی ندارد که بخشی از دیوان یك شاعر یا حتی یك غزل او را چاپ کنند، ولی دیگر عنوان دیوان بر آن نمی‌توان نهاد؛ و چون کسری یکدهم از دیوان شاعری چکیده‌گو، نقص قابل اعتنایی است، دادن عنوان دیوان حافظ، بر این چاپ درست نبوده است. بخصوص که ٤٥ غزل کسری، به هنگام چاپ این نسخه، ناپیدا نبوده و در نسخه‌های چاپی و خطی در دسترس مصححان محترم قرار داشته است. پس چاپ نخستین از جریان این بررسی و مقایسه خارج می‌شود، زیرا مورد نظر نگارنده نقد تطبیقی دو چاپ از «دیوان حافظ» است.

•

چاپ دوم حافظ وسیلهٔ مصححان مذکور در سال ۱۳۵۲ انجام یافته است. سرآغازی دارد با امضاء «علی‌اصغر حکمت» با نحوهٔ سخنی اینگونه: «این دریای بیکران آنقدر ژرف و پهناور است که تحقیقاً در اعصار و قرون آتیه مادام که زبان شیرین فارسی در جهان باقی مانده...»[3]

آقای حکمت با اشاره به تحقیقات بسیاری که تازه در کار حافظ انجام شده به چاپهای جدید آن اشاره می‌کند و در تعریف و تحسین چاپ حاضر می‌نویسد: «نمونهٔ آن همین چاپ جلالی نائینی است که با دو متن قدیم موجود در هندوستان و ترکیه (کتابخانهٔ ایاصوفیه اسلامبول) و با مقایسه و مقابله با طبعهای دیگر که همهٔ آنها مبتنی بر نسخ موثقهٔ قدیمه است با حوصله فراوان و نیروی دانش به بهترین و موثق‌ترین متنی جمع و تدوین فرموده‌اند.»

امیدوارم نویسندهٔ محترم که خود از فضلا و حافظ‌شناسان زمان ما هستند، در صورتی‌که یك‌بار متن حافظ جلالی را از نظر گذرانده‌اند و اظهار نظر کرده‌اند، به مشکلاتی که به زودی طرح خواهم کرد جواب بفرمایند. بعد از این سرآغاز «مقدمه برای چاپ دوم» آمده است. از این نظر که مصححان محترم در این مقدمه دربارهٔ ارزش نسخه‌های اساس و روش و مبانی کار خود توضیحاتی داده‌اند که نکته‌های بسیاری را روشن می‌سازد، بعضی از عبارات آن را نقل می‌کنم؛ می‌نویسند:

۳. صفحهٔ سرآغاز.

«چون محتوای نسخهٔ ایاصوفیه از میان عموم نسخه‌هایی ــ که تا کنون چاپ یا معرفی شده ــ به متن نسخهٔ هند نزدیکتر و در عین حال قدیمتر است، تصمیم گرفتیم که در چاپ دوم دیوان هر دو نسخه را اساس قرار دهیم، و از تلفیق و برآیند آن دو نسخه، متن منقح و نسبتاً صحیح و کاملی از دیوان حافظ را به حافظ‌شناسان و محققان تقدیم داریم». و نیز می‌نویسند: «... اما هنوز یك متن انتقادی کامل از دیوان خواجهٔ شیراز انتشار نیافته و تحقیقات ادیبان ایرانی و حافظ‌شناسان خارجی در این زمینه ناتمام مانده است.» و جای دیگر می‌نویسند: «باید دانست که چرا تاکنون متنی کامل و منقح از دیوان حافظ که مقبول همگان باشد انتشار نیافته است.» از مجموع این سخنان بسهولت فهمیده می‌شود که مصححان محترم معتقدند: هنوز متنی کامل از حافظ که مقبول همگان باشد انتشار نیافته است و نسخهٔ حاضر که از تلفیق و برآیند دو نسخهٔ هند و ایاصوفیه تنظیم خواهد شد، این نقیصه را جبران خواهد کرد.

بعد از این مقدمه، یادداشتی آمده با عنوان «سپاسگزاری» که ضمناً مقام حافظ جلالی را از جهت مساعدت بزرگان و مشارکت اهل علم! همچون مهندس عبدالرضا انصاری قائم‌مقام اشرف پهلوی در خدمات اجتماعی، دکتر هوشنگ نهاوندی رئیس دانشگاه تهران، باقر پیرنیا نیابت تولیت آستان قدس رضوی و استاندار سابق خراسان روشن می‌سازد.

این سپاسگزاری چنین ادامه می‌یابد: «راهنماییهای استادان ارجمند آقایان سید محمد محیط طباطبائی، دکتر احمدعلی رجائی، علی‌اشرف شیبانی، دکتر حسن مینوچهر، دکتر احمد مهدوی دامغانی، دکتر اسدالله مبشری، هاشم جاوید، هاشم کاردوش، دکتر سید جعفر شهیدی، عبدالعلی برومند، دکتر محمد امین‌ریاحی، دکتر محمود شفیعی، شایان سپاس فراوان است». این گلچین فهرست رجال نامدار که زیر عنوان سپاسگزاری زینت‌بخش مدخل دیوان گردیده در اینجا پایان می‌پذیرد. بی‌آنکه روشن باشد مسؤولیت نامبرده‌شدگان، در متن و مطالب و روش کار در چه حد است و اصولا خود این بزرگان اهل علم چه مقدار از این مسؤولیت را می‌پذیرند و اگر روزی ــ چون امروز ــ اثر مورد نقد و عیارسنجی قرار گرفت تا چه حد جوابگوی مشکلات و ایرادات خواهند بود؟

آنچه در این سرآغاز و مقدمه و یادداشت سپاسگزاری، در تعریف اصالت نسخه‌های اساسی و مشارکت بزرگان اهل ادب و دیوان در این چاپ گفته شده طبعاً به خواننده امید و انتظار بسیار می‌دهد، و ظاهراً خود مصححان محترم نیز چنین تصوری داشته‌اند که می‌نویسند: «انتشار این دیوان که براساس دو نسخهٔ مذکور تهیه شده است، بسیاری از مشکلات دیوان خواجه را حل می‌نماید».

به شوق این وعده‌ها، بارها برای حل مشکل خود به این چاپ رجوع کرده بودم و هربار به اختلافی میان این چاپ و چاپ قزوینی، که زمینهٔ ذهنی مرا می‌سازد،

برخورده بودم. اما هرگز به نظرم نرسیده بود که مقایسه‌ای دقیق میان این دو انجام دهم و رجحان یکی را بر دیگری بروشنی دریابم، چه الزامی نیست که هر چاپ تازه را با چاپ قزوینی مقایسه کنند.

*

اما آنچه مرا به چنین بررسی و سنجشی برمی‌انگیزد، نخست همان مقایسه‌های ضمنی است که از جانب مصححان محترم بعمل آمده، که بعضی موارد آن را با نقل عبارات نشان دادم و در مرحلهٔ دوم مقاله‌ای است با عنوان «به نام خداوند جان آفرین» در مجلهٔ یغما[۴] به امضای «دکتر رجائی» که به قاعدهٔ «اطلاق مطلق، بر فرد اکمل» مراد آقای دکتر احمدعلی رجائی شاعر و ادیب و استاد ادب معاصر است، و توجه ادیبانه به همین قاعدهٔ اصولی سبب شده تا حداکثر ایجاز را در ذکر نام خود رعایت نمایند.

نکته‌هایی که در باب رجحان چاپ جلالی بر کلیه نسخه‌های چاپی موجود، علی‌الخصوص بر نسخهٔ قزوینی، در مقدمهٔ جلالی ــ نذیراحمد به تعارف و تلمیح آمده در این مقاله به تأکید و بی‌پرده عنوان شده است، نوشته‌اند: «اختلافات این نسخه در بسیاری از موارد با آنچه در نسخهٔ قزوینی آمده است اندك نیست و جالب آن است که در غالب موارد نسخهٔ حاضر که پس از این به اختصار نسخهٔ جلالی خوانده می‌شود راجح است. اینك برای اینکه دعوی را گواهی باشد، بیتی چند از نسخهٔ حاضر با چاپ قزوینی مقایسه می‌شود تا ارزش و استواری چاپ جلالی نائینی آشکار گردد...» و به دنبال آن یازده مورد از دو نسخه را باهم سنجیده‌اند.

اعلام نظری با این صراحت، از جانب ادیب نام‌آوری، مؤلف «فرهنگ اشعار حافظ»[۵] از دید اهل ادب دور نماند، و خانم امیربانو مصفا، در رد این دعوی مقاله‌ای با عنوان «بیماری صبا» در مجلهٔ سخن نوشتند[۶]. ولی مقالهٔ خانم مصفا با همهٔ ظرافت نگارش تنها به چند مورد از موارد مقایسه آقای دکتر رجائی پاسخ گفته و در مقایسه کلی دوچاپ ساکت است؛ در صورتی‌که قضاوت صحیح از مقایسه مجموع دو چاپ بدست می‌آید، نه از مقایسه قسمتی به دلخواه، انتخاب شده از یك متن، با چنین قسمتی از متن دیگر. اما این رسم اهل تحقیق است که پیش از سنجش جامع و حصول اطمینان کامل نظر ندهند و چنین سنجشی به فرصت بسیار نیاز

۴. یغما شماره مسلسل ۳۴۳ فروردین ۱۳۵۴.

۵. فرهنگ اشعار حافظ، شرح مصطلحات صوفیه و دیوان حافظ، دکتراحمدعلی رجائی بخارائی، تهران ۱۳۴۱، چاپ زوار، ۳۲ + ۶۴۷.

۶. سخن، ۱۱، دوره بیست‌وپنجم.

داشته که احیاناً در اختیار خانم مصفا نبوده است.

•

از این مقاله باز سخن خواهم گفت. منظورم از به یاد آوردن آن در اینجا نخست اظهار ادب به مقام گردآفریدهٔ زنی است که به انگیزهٔ دفاع از محدودهٔ ایمان خود در برابر داعیه‌داران ملك ادب بپا می‌خیزد و با دست نگارگر، حق امیری نام را به ادا می‌رساند. دوم سپاسگزاری از لذتی است که نگاشتهٔ ایشان نصیبم کرده، گرچه اختلاف نظر میان ما وجود دارد که به‌جای خود طرح خواهم کرد[۷]؛ و سرانجام قصدم تشکر از گشودن این راه است که اکنون در آن گام برمی‌دارم.

•

بی‌شك در یك مقایسهٔ کامل میان حافظ قزوینی و جلالی می‌توان مواردی یافت که ضبط جلالی رجحان داشته باشد، و من در این مقایسه به چنین مواردی برخورده‌ام، اما اینگونه موارد کمیاب است، و آن نکته که قطعاً مرا به برتری چاپ قزوینی معتقد می‌سازد این است که در این چاپ، شاید به ضبط ضعیفی برخورد کنیم، اما به مصراعی که بکلی بی‌معنی باشد و صورت فارسی نداشته باشد بر نمی‌خوریم؛ و هرگز بیتی نمی‌بینیم که دو مصراع بیت اصلا با هم مربوط نباشند، و این هر دو مورد، که مایهٔ سرگردانی خواننده برای پیدا کردن معنی می‌شوند، در ضبط جلالی بسیار است. به‌زودی به آنها می‌رسیم و منظور من از این نقد تطبیقی اثبات همین دعوی است. و اگر در نظر آوریم که نسخهٔ قزوینی بیش از سی سال پیش از نسخهٔ جلالی به چاپ رسیده قصور نسخهٔ جلالی بهتر روشن می‌شود، زیرا همهٔ دست‌آوردهای گذشته به هنگام چاپ آن در دسترس مصححان قرار داشته است. اگر کار تصحیح تنها در محدودهٔ دو نسخهٔ اساس، انجام شده بود قضاوت در آن‌باره صورت دیگری داشت؛ اما چنین نشده و متن را طبق هر نسخهٔ چاپی که پسندیده‌اند، اصلاح کرده‌اند. شگفت‌آور است که در مقدمه از کشف دو نسخهٔ تازه سخن گفته‌اند، و پشت جلد کتاب قید کرده‌اند:

«براساس نسخهٔ مورخ ۸۱۲ـ۸۱۷ هجری (ایاصوفیه) و نسخهٔ مورخ ذی‌الحجه ۸۲٤ هجری قمری (هند)»، ولی در موارد بسیار نوشته‌اند: «تصحیح متن برطبق عموم نسخی که بنظر رسید، صورت گرفته است»[۸]، پس عملا قید انحصار دو نسخه

۷. رك: به‌صفحات آینده این‌دفتر، یکی‌درمورد اختلاف‌ضبط درغزل ــ اگرچه باده‌غم‌دل‌زیاد ما ببرد ــ و دیگر درمورد

دختری شب‌گرد تندتلخ گلرنگ‌است‌ومست گر بیابیدش به‌سوی خانهٔ حافظ برید

۸. از جمله یادداشت ۲، صفحهٔ ۶۶، در تصحیح مصراع : من که باشم که درحریم صبا؛ نیز یادداشت ۱ صفحهٔ ۸۵ در اصلاح مصراع، صوفی بیار باده که ماه صیام رفت. . و موارد دیگر.

برداشته شده و هرچه را بهتر دانسته‌اند به چاپ رسانده‌اند و شگفتا که نسخهٔ قزوینی هنوز برتری خود را نگه داشته است.

*

حقاً مقایسهٔ دو نسخه وقتی کامل بود که نقطه‌های ضعف و قوت هر دو ارائه می‌گردید، ولی ملاحظاتی که عرض می‌کنم مرا قانع می‌سازد که تنها به ارائهٔ موارد رجحان نسخهٔ قزوینی اکتفا کنم:

۱ـ مصححان محترم نسخهٔ جلالی ـ نذیر احمد، که زندگیشان دراز و خرم باد، درحین تحریر این گفتار هر دو از نعمت حیات برخوردارند، و در کار دفاع از حق خویش از وکیل و مدافع بی‌نیاز، در حالی‌که موکلان این فقیر، قزوینی و دکتر غنی افسانه‌ای گفته‌اند و در خواب شده‌اند.

۲ـ بنده به حافظ قزوینی دینی دارم از باب آنچه تا کنون از توضیحات و روش کار مصححان آن آموخته‌ام، و از بابت لذتها که به هنگام فراغت از مطالعهٔ آن متن معتبر برده‌ام، که از هیچ دیوان شعر و حافظ دیگر چنان لذتی نصیبم نشده است، باشد که این زحمت، اندکی از آن دین بسیار را به ادا رساند. و سومین نکته آنکه کار دفاع از حافظ جلالی را استاد فاضلی همچون آقای دکتر احمدعلی رجائی آغاز کرده‌اند[۹]، با داعیهٔ صریح برتری بر نسخهٔ قزوینی، یعنی به‌صورت حمله؛ و شرکت طلبه‌ای چون من در این دفاع، اگر نقطه ضعفی به‌حساب نیاید مایهٔ قوت آن نخواهد گردید. قطعاً کار آقای دکتر رجائی در مقایسه با چاپ قزوینی الزامی نبوده، چه هر کار در حد خود قابل ارزیابی است، اما اکنون که مسأله را به این صورت طرح کرده‌اند، اخلاقاً خود را موظف می‌دانم که آنچه در دفاع از طرف غایب به نظرم می‌رسد به عرض برسانم: جواب است اینکه می‌گویم نه جنگ است.

*

اما اجازه می‌خواهم ابتدا دربارهٔ روش و کیفیت کار مصححان نسخهٔ حاضر سخن بگویم و بعد از یك معرفی اجمالی، به سنجش دو نسخه بپردازم. به گفتهٔ مصححان محترم نسخهٔ حاضر براساس دو نسخهٔ خطی تهیه شده است. در صفحهٔ نخستین کتاب نیز، زیر عنوان دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی آمده: «براساس نسخهٔ مورخ ۸۱۲ـ۸۱۷ هجری و نسخهٔ مورخ ذی‌الحجه سال ۸۲۴ قمری». و یادآور شده‌اند که این دو نسخه از جهت صحت و قدمت و اعتبار بر همه نسخه‌های موجود رجحان دارند، و به همین ملاحظات است که تصمیم دارند: «از تلفیق و برآیند آن دو نسخه، متن منقح و نسبتاً کاملی از دیوان حافظ را به حافظ‌شناسان و

۹. متأسفانه، اکنون به هنگام چاپ این مقاله دکتر احمد علی رجـایی درگذشته است، غریق رحمت الهی باد. مقاله درسال ۱۳۵۶ تحریریافته است.

محققان تقدیم دارند». پس متن حاضر باید محصول مطابقهٔ این دو نسخهٔ معتبر و شناسانندهٔ ارزش و تازگی آنها باشد؛ ولی چنانکه گفته شد در عمل چنین نشده، و جای، جای از نسخه‌های چاپی موجود برای اصلاح متن استفاده شده است، زیرا اغلاط موجود در دو نسخهٔ اساس، بسیار بوده است.

سراسر دیوان پر است از مواردی‌که حکایت از ضعف و نارسایی دو نسخهٔ اساس دارد و تذکار اینکه برطبق نسخه‌های دیگر اصلاح شده است. چند مورد دیگر را به‌صورت نمونه ارائه می‌کنم: در غزل «اگر نه باده غم دل ز یاد ما ببرد». مصراع دوم همین بیت مطلع در هر دو نسخهٔ اساس این است: «نهیب حادثه بنیاد جان ما ببرد» که مطابق نسخه‌های دیگر، به صورت «نهیب حادثه بنیاد ما زجا ببرد» اصلاح شده است و این اصلاح را ذیل صفحه تذکر داده‌اند. مصراع دوم از دومین بیت همین غزل نیز در هر دو نسخهٔ اساس، غلط ضبط شده است، یعنی در نسخهٔ هندی: «چگونه ورطه از این کشتی بلا ببرد»؛ و در نسخهٔ ایاصوفیه «چگونه ورطه این کشتی بلا ببرد» بوده، که باز طبق نسخهٔ قزوینی ــ و نسخه‌های دیگر ــ به صورت «چگونه کشتی از این ورطه بلا ببرد» اصلاح شده است.

نمونهٔ دیگر: این مصراع در هر دو نسخهٔ اساس چنین ضبط شده است: «ننهفت آب که رنگش به صد آتش نرود». مصححان محترم ذیل صفحه نوشته‌اند: «این کلمه در اغلب نسخ، نه بهفت، ضبط شده، اما در نسخهٔ ایاصوفیه نیز بسان نسخهٔ متن «ننهفت» ضبط شده و ظاهراً اصح و مناسب «نه به‌هفت آب» است» ــ این‌بار متن را اصلاح نکرده‌اند، غلط فاحش را در متن آورده و تنها به تذکاری در پاورقی اکتفا کرده‌اند. دو نمونهٔ ارائه شده از سویی نمودار این معنی هستند که متن حاضر تنها از «تلفیق و برآیند» دو نسخهٔ هند و ایاصوفیه تهیه نشده و از سوی دیگر نشان این که در کار تصحیح متن، روش ثابت و منطقی به‌کار نرفته است. گاهی متن را مطابق نسخه‌های رایج اصلاح کرده و غلط نسخه‌های اساس را ذیل صفحه یادآور شده‌اند و گاهی غلط را عیناً در متن آورده و صورت صحیح را، طبق نسخه‌های رایج، ذیل صفحه آورده‌اند. درمورد این مصراع «چون باده باز بر سر خم رفت کف‌زنان» نوشته‌اند «نسخه اصل «گفت» در نسخهٔ ایاصوفیه پاك شده است»، یعنی هیچ کدام از دو نسخهٔ اساس قابل معرفی نبوده و متن طبق نسخه‌های رایج اصلاح شده است. مجموعاً مواردی‌که چند نمونه از آنها ذکر شد به مقداری هستند که دیگر نتوان گفت نسخهٔ حاضر براساس دو نسخهٔ هند و ایا-صوفیه تدوین شده است. بهتر بود می‌گفتند براساس نسخه‌های موجود در جهان، زیرا در نظر گرفتن دو نسخه به‌عنوان اساس، مانع استفاده از نسخه‌های دیگر نشده است.

مفهوم تهیهٔ یك متن انتقادی «از تلفیق و برآیند دو نسخه» حداقل این است که کسری یك نسخه از نسخهٔ دیگر جبران شود، مگر اینکه تفاوت مورد قبول نباشد،

ولی در چاپ جلالی این قاعده عمل نشده است و ابیات اضافی نسخهٔ ایاصوفیه را غالباً در پاورقی آورده‌اند. نمونه: در یادداشت ذیل صفحهٔ ۲۹۲ آمده است: در نسخهٔ ایاصوفیه، موزهٔ ملی دهلی، پژمان، انجوی، ستایشگر و قزوینی علاوه بر ابیات فوق این بیت نیز دیده می‌شود:

شد چمان در چمن حسن و لطافت لیکن   در گلستان جمالش نچمیدیم و برفت

نسخهٔ ایاصوفیه هم به صورت یك نسخهٔ بدل اضافی و احتیاطی آمده است.
عرض بنده این است که اگر نسخهٔ ایاصوفیه یکی از دو نسخهٔ اساس است و این بیت در آن نسخه آمده، چرا بیت را وارد متن نکرده‌اند؛ و اگر در صحت انتساب بیت به حافظ تردیدی هست، چرا در آن‌باره نظر نداده‌اند: هرقدر که چاپ یك نسخهٔ حافظ به صورت عکسی آسان است، چاپ انتقادی حافظ دشوار است، زیرا عملا از اجتهاد و اظهار نظر در متن نمی‌توان شانه تهی کرد. پس متن حاضر نه جامع هر دو نسخهٔ اساس است و نه مانع نسخه‌های دیگر.

*

یك متن کامل ــ یا نسبتاً کامل ــ حافظ متنی است که نه تنها از جهت تعداد غزلها کمبود مؤثر نداشته باشد، بلکه از لحاظ تعداد بیتهای یك غزل نیز چنین کمبودی در آن نباشد؛ ولی در نسخهٔ حاضر نه فقط گاهی یك غزل اصیل حافظ مطلقاً وجود ندارد، مثل غزل «دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما»، به غزلهایی بر می‌خوریم با کمبود بسیار مؤثر. گاهی تعداد بیتهای گمشده از یك غزل از تعداد بیتهای موجود در آن بیشتر است، از جمله غزل ٤٢٢ به مطلع «ای پادشه خوبان داد از غم تنهایی» در نسخهٔ حاضر پنج بیت است و در نسخهٔ قزوینی دوازده بیت. غزل شمارهٔ ۳ به مطلع «ای فروغ ماه حسن از روی رخشان شما» در نسخهٔ قزوینی ۱۳ بیت و در نسخهٔ حاضر ٦ بیت. از غزل «ما پیش خاك پای تو صد رو نهاده‌ایم» سه بیت بسیار خوب افتاده است و کم و بیش این وضع در بعضی از غزلها دیده می‌شود. اگر چاپ حاضر منحصراً بر اساس دو نسخهٔ هند و ایاصوفیه تدوین شده بود حق با مصححان بود که غزلهای ناقص را آنطور که در نسخه‌های اساس آمده به چاپ برسانند، ولی وقتی در موارد بسیار به خود اجازه داده‌اند که متن را طبق چاپهای دیگر اصلاح کنند، دیگر انحصار دو نسخه از میان می‌رود. پس معلوم نیست چرا این غزلهای ناقص را کامل نکرده‌اند. از بعضی از غزلها بهترین بیت افتاده است، مثل این بیت:

از ثبات خودم این نکته خوش آمد که به جور
در سر کوی تو از پای طلب ننشستم

در بعضی غزلها بیت تخلص افتاده است، مثل این بیت:

به خاکپای تو سوگند و نور دیدهٔ حافظ
که بی رخ تو فروغ از چراغ دیده ندیدم

شاید تصور کرده‌اند تنها یادآوری این نقائص در ذیل صفحه کفایت می‌کند ولی خوانندهٔ حافظ با متن سر و کار دارد و اصولاً نسخه بدل و آنچه در ذیل صفحه می‌آید نمودار موارد مشابه و مشکوك است. مصحح انتخاب خود را در متن بعمل آورده است و به زیرنویس با نظر احتیاط می‌نگرد.

•

مقایسه‌ای که در مورد اختلاف ضبطهای متن حاضر با نسخه‌های قزوینی، خانلری، موزه ملی دهلی، افشار، ستایشگر، ادیب برومند، پژمان، انجوی در ذیل صفحات انجام شده کاری است بسیار مفید و با زحمت بسیار، و اگر به صورت کامل انجام شده بود اهل تحقیق را از رجوع به اصل این نسخه‌ها بی‌نیاز می‌ساخت، اما تجربه من نشان می‌دهد که این‌مقایسه، حداقل درمورد نسخهٔ قزوینی کامل نیست و بسیاری از موارد اختلاف را ذکر نکرده‌اند. نمونه: این مصراع در نسخهٔ قزوینی چنین است:

ظل ممدود خم زلف توام بر سر باد ـ و در نسخهٔ جلالی ـ ظل ممدود و خم زلف توام بر سر باد و بسیار دیگر. گرچه یك مقایسهٔ کامل در ذیل صفحات به علت وسعت و حجم کار، امکان‌پذیر نبود حداقل باید معلوم می‌شد چگونه مواردی را برای مقایسه انتخاب کرده‌اند، تا میزان کار در دست باشد.

•

املاء کلمات با قواعد نوشتن فارسی امروزی مطابق نیست، بطوری که مصححان محترم یادآوری کرده‌اند املاء دو نسخهٔ اساس، مغشوش بوده است، و نه امروز، که هرگز منطبق با املاء فارسی نبوده است. پ و چ را گاهی با یك نقطه نوشته‌اند، گاهی زیر «س» سه نقطه گذاشته‌اند، فروخوان را فروخان نوشته‌اند و از اینگونه اختلافات نوشتنی، بسیار بوده است[۱۰]، که مصححان محترم همه را نادیده انگاشته و به صورت امروزی اصلاح کرده‌اند. حق نیز همین بود. اما معلوم نیست چرا در بعضی موارد تردید نشان داده‌اند. از جمله به پیروی از اصل، قفس را همیشه با «ص» نوشته‌اند «که‌آن» را کآن و چه باك را «چباك» نوشته‌اند و این‌کلمات را که در رسم‌الخط امروز فارسی متصل نوشته می‌شود جدا نوشته‌اند: پری چهر، شب‌گرد، دست‌رس، شاه‌راه، سعادت‌مند، و پیروی از این رسم‌الخط را نوعی امانت داری تلقی کرده‌اند. اما به نظر من هر کتاب فارسی که امروز به چاپ می‌رسد، باید از رسم‌الخط جاری فارسی پیروی کند. سبك املاء یك نسخه نویس ایرانی، ترك یا هندی که در همین متن مکرر ضعف سواد خود را مصرانه به اثبات رسانده ربطی به کار حافظ ندارد. نسخه نویسان کم سواد بسیار بوده‌اند و

۱۰. رجوع کنید به مقدمهٔ حافظ جلالی، از صفحهٔ ۸ به بعد.

بسیاری از متون بزرگان ادب فارسی به دست آنها آشفته شده است و در واقع قسمتی از کار مصحح اصلاح غلطهای املایی است. اگر متنی به خط خود خواجه حافظ بدست آمده بود پیروی از املاء آن ــ آنهم برای دوستداران کنجکاو شاعر ــ وجهی داشت.

*

کار دیگری که در این نسخه انجام شده و به نظر بنده بسیار مفید بوده و شایستهٔ تحسین، تهیهٔ فهرست اعلام است؛ گر چه این کار در چاپهای گذشتهٔ حافظ ــ از جمله در چاپ انجوی ــ بی سابقه نبوده است. این فهرست حدود یازده صفحه است و به آخرکتاب افزوده شده، ولی متأسفانه فهرستی دقیق وجامع چنانکه بایستی، نیست. کلماتی مثل پری، حور، فرشته[۱۱] را ذیل «اعلام» آورده‌اند، حال آنکه هرکدام اسم گروهی از مخلوقات فوق تصوری یا غیر انسانی هستند، نه اسم فردی خاص که تعریف علم بر آنها روا باشد. نام اسب و رخش[۱۲] هر دو ذیل «نامهای حیوانات» آمده، درصورتی که رخش اسم خاص است، نه نام نوعی حیوان، چنانکه اسب است. کلماتی همچون بهشت، روضهٔ رضوان، سلسبیل خلد و قدس (در طایر قدسی)[۱۳] ذیل اعلام جغرافیایی و فلکی آمده‌اند، ولی بهشت و روضهٔ رضوان نه مرز معینی دارند که اعلام جغرافیایی باشند و نه ارتباطی با علم نجـوم و افلاك. قـدس، یعنی طهارت و پاکی و عالم قدس کنایه از عالمی است که دارای این صفات باشد: عالم بالا، بی آنکه منطقهٔ محدودی از مکان باشد. کلمات ستاره و کوکب و پروین[۱۴] هر سه ذیل اعلام فلکی آمده‌اند، حال آنکه اگر پروین اسم خاص یك ستاره است، کوکب و ستاره اسم عام‌اند. اکسیر و کیمیا[۱۵] را ذیل «فلزات و گوهرها» آورده‌اند ولی این هر دو چیزی جز عناصر خیالی نیستند که همه جا شاعر در آرزوی دسترسی به آنهاست.

*

روش الفبایی که در ترتیب توالی غزلها بکار رفته، روشی نیست که با دانستن یك بیت از یك غزل به سهولت تمامی غزل را در دسترس پژوهنده قرار دهد، زیرا یك بار حروف آخر غزلها را ردیف کرده‌اند و یك بار حروف مطلع غزلها را. درصورتی که ردیف شدن حروف آخر غزلها به تنهایی کافی بود تا با دانستن یك بیت، غزل مطلوب در اختیار پژوهنده قرار گیرد. و این زحمت دوم ــ که لابد برای سهولت بیشتر به خود داده‌اند ــ متأسفانه سبب گرفتاری تازه گردیده است. روش سادهٔ الفبایی همان است که دائرةالمعارفهای جهان را طبق آن تدوین می‌کنند که

۱۱. ص ۷۷۳ و بعد. ۱۲. ص۷۷۸. ۱۳. ص۷۷۶ و ۷۷۷.
۱۴. ص ۷۷۶. ۱۵. ص۷۸۰.

بی هیچ دشواری هر کلمه را در دسترس پژوهنده قرار می‌دهد، ولی قید دانستن حرف مطلع غزل، که براین ترتیب افزوده شده، این دشواری را ایجاد کرده که هم حرف آخر غزل را باید دانست و هم نخستین حرف مطلع غزل را، درصورتی که غالباً مجهول مسأله همان مطلع غزل است. برای دری که با یك کلید به آسانی گشوده می‌شود، دو کلید گذاشته‌اند و جای کلید دوم همیشه نامعلوم. یکی از دشواریهای من در کار این مقایسه، یافتن غزلها در نسخهٔ جلالی بوده است. مسلماً شاعر نه به ترتیب حروف الفبایی در مطلع یا مقطع غزل، شعر گفته و نه نسخه‌ای که به دست ما رسیده املاء خود اوست، پس در هر دو قسمت باید ترتیبی که سهلتر و روشنتر باشد بکار برده شود.

بعضی نکته‌های جزئی دیگر هم هست: در بالای هر صفحه میان کلمهٔ غزل و عددی‌که برای‌آن مضاف‌الیه واقع‌می‌شود، دونقطه گذاشته‌اند مثلا (غزل: ٤) و آوردن دو نقطه بیانی میان مضاف و مضاف‌الیه صحیح نیست. غیر از شمارهٔ مذکور، بر بالای هر غزل عددی دیده می‌شود، معمولاً یك رقمی که بنده هر چه در مقدمه و خاتمهٔ کتاب گشتم توضیحی برای آن نیافتم.

•

پس از این معرفی مختصر، و پیش از مقایسه دو چاپ، چند نکته را یادآوری می‌کنم: مواردی که طرح کرده‌ام مجموعاً سه‌گونه است. نخست اختلاف میان کلمات دو ضبط که گاهی تنها نمودار برتری نسخهٔ قزوینی است و گاهی نمودار این معنی که ضبط جلالی، صرف نظر از مقایسه، فی‌نفسه معنی نداشته است. دوم مواردی که نسخهٔ جلالی بیتی را اضافه داشته که به نظر من نمی‌تواند از حافظ باشد و سوم مواردی که بیتی اصیل از حافظ را نداشته است. به اختلافات دیگر از قبیل اختلاف در توالی ابیات نپرداخته‌ام، مگر وقتی که دو بیت با هم مربوط بوده‌اند و در نتیجه، عوض شدن جای آنها در معنی مؤثر بوده است؛ و چون مجموعاً موارد اختلاف در دو نسخه بسیار بوده، می‌توان گفت، یك مقایسهٔ کامل در همهٔ غزلها میسر نگردید، زیرا حجم کار چند برابر این دفتر می‌گردید. نیز لازم به تأکید است که آنچه به عنوان حافظ جلالی با حافظ قزوینی مقایسه می‌شود متن اصلی است، نه نسخهٔ بدلها و یادآوریهای ذیل صفحات، از حافظ قزوینی هم متن اصلی برای مقایسه در نظر گرفته شده است، زیرا خوانندهٔ دیوان حافظ با متن اصلی مواجه است، نه با زیرنویس؛ و نسخهٔ بدل تنها برای معرفی موارد مشابه و مشکوك است، اگر مورد قبول مصحح بود دلیلی نداشت که در متن اصلی نیاید.

در مجموع این مقایسه نه تنها ضبط قزوینی، در مقام سنجش، بهتر معرفی شده بلکه به عنوان یك ضبط صحیح و معتبر پذیرفته شده است، فقط در سه

مورد[۱۶] که صورت مضبوط در نسخهٔ قزوینی هم به نظر درست نبوده، صورت صحیح بیت را از نسخهٔ دیگر آورده‌ام تا به هر حال از سخن نتیجه‌ای حاصل شده باشد.

•

این نقد و تطبیق چاپ دوم نسخهٔ جلالی ــ نذیر احمد بکلی پایان یافته بود که اطلاع یافتم چاپ سوم آن نیز انتشار یافته است. تاریخ انتشار این چاپ سال ۱۳۵۵ شمسی است. برای اینکه این نقد، ناظر بر آخرین چاپ باشد ناچار، موارد را با چاپ سوم نیز مطابقه کردم. خوشبختانه جز در دو مورد، در سراسر آنچه به این گفتار مربوط می‌شود، اختلافی با چاپ دوم نداشت و این دو مورد را در جای خود خاطرنشان ساخته‌ام و اکنون به مقایسهٔ دو نسخه می‌پردازم:

• غزل

به ملازمان سلطان که رساند این دعا را ــ در نسخهٔ جلالی پنج بیت است و در نسخهٔ قزوینی هفت بیت، از جمله این بیت تخلص را ندارد:

به خدا که جرعه‌ای ده تو به حافظ سحرخیز
که دعای صبحگاهی اثری کند شما را

• در غزل

صلاح کار کجا و من خراب کجا در نسخهٔ جلالی آمده:

ز روی دوست دل دشمنان چه دریابد چراغ مرده کجا شمع و آفتاب کجا

و در نسخهٔ قزوینی «شمع آفتاب کجا». تفاوت دو سخن این است که در ضبط قزوینی آفتاب به شمع، شمع فلك، تشبیه شده، چنانکه در این بیت سعدی:

برخی جانت شوم که شمع افق را پیش بمیرد چراغدان ثریا

و آنگاه روی دوست به چنین آفتابی و در شمع و آفتاب، نسخهٔ جلالی، روی دوست یکبار به شمع و یکبار به آفتاب تشبیه شده است. طبعاً تشبیه به شمع زائد می‌نماید، زیرا چیزی بر درخشندگی روی دوست نمی‌افزاید، که از آن می‌کاهد. مثل اینکه پهلوانی را به شیر و گربه، با هم تشبیه کنیم.

• در غزل

صوفی بیا که آینه صافیست جام را ــ در نسخهٔ جلالی آمده:

۱۶. یکی از آن موارد بیت زیراست،

دل ضعیفم از آن می‌کشد به طرف چمن که جان زمرگ به بیماری صبا ببرد

ومورد دیگر،

بی چراغ جام درخلوت نمی‌یارم نشست زانکه کنج اهل دل بایدکه نورانی بود

و در مورد دیگر،

آیتی بد زعذاب انده حافظ بی دوست که بر هیچ‌کسش حاجت تفسیر نبود

در عیش نقد کوش که چون آب رو نماند
آدم بـهـشت روضهٔ دارالسلام را

و در نسخهٔ قزوینی «که چون آبخور نماند». با ضبط قزوینی معنی این است که نقد حیات را ــ به امید نسیه ــ از کف مده،زیرا همین که نصیب آدم ابوالبشر از بهشت‌بپایان رسید آنجا را ترك كرد، در این جهان هم با آدم همین رفتار خواهد شد.

اما آب‌رو که در نسخهٔ جلالی آمده، گرچه می‌تواند به رسوایی آدم در بهشت اشاره باشد، ولی با زمینهٔ سخن در این بیت مناسب نیست. آبخور نماندن، یعنی تجسم پایان زندگی آدم، و این است آنچه باید ما را به کوشیدن در عیش نقد وادارد، نه بی‌آبرویی آدم.

* غزل هفت بیتی:

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما
چیست یاران طریقت بعد ازین تدبیر ما

در نسخهٔ جلالی نیست. این غزل از غزلهای خوب حافظ است.

* غزل

می‌دمد صبح و کله بست سحاب در نسخهٔ جلالی پنج بیت و در قزوینی هشت بیت است، که از جمله این بیت تخلص را ندارد:

بـر رخ ساقـی پـری‌پیکر همچو حافظ بنوش بادهٔ ناب

در همین غزل در نسخهٔ جلالی آمده:

مـی‌وزد از چمن نسیم بهشت بس بنوشید دائماً می نـاب

بس و دائماً معنی مرادف و نزدیك به هم دارند، وجود یکی از آنها محسوساً زائد است و تنها یك شاعر ضعیف که نتواند شعر را با کلمات مناسب پرکند ممکن است هر دو را با هم بیاورد، یکی را برای معنی و یکی را به عنوان پوشال برای پرکردن جای خالی و ضبط نسخهٔ قزوینی این است:

هان بنوشید دم به دم می‌ناب. بی حشو و زائده.

* در غزل

آن ترك پری‌چهره که دوش از بر ما رفت در نسخهٔ جلالی آمده است:

احرام چه بندیم چو آن قبلـه نـه اینجاست
در سعی چه کـوشیم چـو از کعبه صفا رفت

و در نسخهٔ قزوینی «چو از مروه صفا رفت»، که بر سعی میان صفا و مروه در مراسم حج اشاره شده است: وقتی در جوار مروه، صفا واقع نباشد، سعی میان صفا و مروه میسر نخواهد بود. مصححان محترم متوجه شده‌اند و ذیل صفحه نوشته‌اند: (ظاهراً مروه مناسبتر است).

* غزل

آن سیه چرده که شیرینی عالم با اوست ــ در نسخهٔ جلالی پنج بیت است و در

نسخهٔ قزوینی هفت بیت. ذیل صفحه یادآور شده‌اند که غزل در نسخهٔ ایاصوفیه هم، مطابق قزوینی هفت بیت است، اما معلوم نیست اگر نسخهٔ ایاصوفیه یکی از دو نسخهٔ اساس است، چرا ابیات کسری را از این نسخه برمتن نیفزوده‌اند. یکی از بیتهای ساقط شده این است:

خال مشکین که بر آن عارض گندم گونست
سر آن دانه که شد رهزن ادم با اوست

ظرافت ترکیب در این بیت چنانست که از هیچ شاعر دیگری جز حافظ نتواند بود.

* در غزل

آن شب قدری که گویند اهل خلوت امشب است در نسخهٔ جلالی آمده:

آب خورشیدش ز منقار بلاغت می‌چکد
زاغ کلك من بنامیزد چه عالی مشرب است

و در نسخهٔ قزوینی «آب حیوانش ز منقار بلاغت می‌چکد». آب خورشید امکان دارد کنایه از نور آفتاب باشد، چنانکه در این مصراع: گر به آب چشمهٔ خورشید دامن تر کنم. ولی به نظر بنده، نقطه نگاه شاعر در این بیت زاغ کلك است، یعنی سیاهی مرکب است که آب حیوان باید از درون آن بتراود ــ او می‌خواهد لطف و اثر سخن خود را نشان دهد، در حدی که مثل آب حیوان حیات می‌بخشد. پس به نظرش می‌رسد که (بلاغت) سخن را به آب، آبی حیات‌بخش، تشبیه کند و چون آب حیات‌بخش به‌گفتهٔ افسانه‌ها درون تاریکی است، مرکب و قلم را نماد این تیرگی می‌گیرد. نکتهٔ اصلی در این تصویر ارتباط تاریکی با آب حیوان است، و سخن شاعر است که چون آبی حیات‌بخش از منقار زاغ سیاه کلك تراوش می‌کند؛ اما طرح دقیق این نسبتها با ضبط جلالی درهم می‌ریزد، زیرا آب چشمهٔ خورشید درون تاریکی نیست.

* غزل

اگرچه عرض هنر پیش یار بی‌ادبیست   نسخهٔ جلالی این بیت سرشار از روح طنز حافظانه را ندارد:

هزار عقل و ادب داشتم من ای خواجه
کنون که مست و خرابم صلاح بی‌ادبیست

* در غزل

ای شاهد قدسی که کشد بند نقابت   سه بیت بسیار خوب از نسخهٔ جلالی افتاده است.

* در غزل

ای غایب از نظر به خدا میسپارمت   مصراع دوم همین بیت مطلع در نسخهٔ جلالی این است:

«جانم بسوختی و به‌جان دوست دارمت»، و در نسخهٔ قزوینی: «جانم بسوختی

و به‌دل دوست دارمت». ضبط جلالی منطقاً این عیب را دارد که وقتی گفت جانم بسوختی، یعنی جانم فنا شده است، دیگر چگونه می‌گوید به جان دوست دارمت. اگر این نکته را هم برشاعر نگیریم باز ضبط قزوینی این رجحان را دارد که به اصطلاح معروف «از دل و جان دوست داشتن» اشاره دارد. می‌گوید جانم را سوختی و اکنون با دل، که تنها برای من مانده، دوست دارمت.

• در غزل

آن پیك نامور که رسید از دیار دوست، چند نکته شایان ذکر است. نخست آنکه ترتیب توالی در دو بیت آغاز غزل درست نیست. در نسخهٔ قزوینی ردیف بیتها چنین است:

آن پیك نـــامور که رسیـــد از دیـــار دوست
آورد حـــــرز جـــــان زخط مشکبـــار دوست
خــوش می‌دهــد نشـــان جلال و جــمال یـــار
خوش می‌کنــد حکـــایت عـــزو وقـــار دوست

که به این ترتیب، آن پیك نامور، برای خوش می‌دهد نشان و می‌کند حکایت، فاعل قرار می‌گیرد، اما توالی ابیات در نسخهٔ جلالی این است:

آن پیك نامه‌بـــر که رسیـــد از دیـــار دوست
آورد حـــــرز جـــــان زخط مشکبـــــار دوست
گـــر باد فتنـــه هـــر دو جهـــان را بهم زنـــد
مـــا و چـــــراغ چشـــم و ره‌انتظـــــار دوست

بدین ترتیب بیت دوم رابطه را قطع کرده و دیگر نمی‌توان پیك نامور را فاعل افعال «می‌دهد نشان و می‌کند حکایت»، دانست که در بیتهای بعد می‌آیند. اسم یا ضمیری هم که فاعل افعال مذکور قرار گیرد در بیت نیست و چنین است که رابطه گسسته شده و چند بیت بکلی بیمعنی شده است.

خرده اختلافات دیگری هم میان دو غزل پیدا می‌شـود: در نسخهٔ جلالی «پیك نامه‌بر است» و در نسخهٔ قزوینی «پیك نامور» که هر دو پذیرفتنی هستند. نیز مصراع دوم از بیت سوم در نسخهٔ جلالی این است: «تا در طلب شود دل امیدوار دوست» و در نسخهٔ قزوینی: «خوش می‌کند حکایت عز و وقار دوست» که از نظر بنده هر دو با ارزش مساوی پذیرفتنی هستند.

• در غزل

ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست در نسخهٔ جلالی آمده: آن کس است اهل بشارت که اشارت دارد ـ نکته‌ها هست بسی محـرم اسرار کجاست و در نسخهٔ قزوینی «که اشارت داند». اشارت داند، یعنی کسی که هشیار است و معنی اشارات سخن را درك می‌کند، اما اشارت دارد و اشارت داشتن، چه معنی می‌دهد؟

• در غزل

ای هدهد صبا به سبا می‌فرستمت در نسخهٔ جلالی سه بیت خوب افتاده است.

• در غزل

به دام زلف تو دل مبتلای خویشتن است در نسخهٔ جلالی آمده:

گرت ز دست برآید مراد خاطر ما
بدست باش که چیزی به‌جای خویشتن است

و در نسخهٔ قزوینی «که خیری به جای خویشتن است». به جای یعنی دربارهٔ، چنانکه در این مصراعها ملاحظه می‌شود:

بر جای بدکاری چو من یکدم نکوکاری کند، یا نیکی به جای یاران فرصت‌شمار یارا، پس خیری به جای خویشتن، یعنی کار نیکی است که سود و ثواب آن به خود شخص باز می‌گردد. اما چیزی که در نسخهٔ جلالی آمده مفهوم عامی است، و معمولاً وقتی بکار می‌رود که گوینده اطلاع دقیقی از کیفیت شیء مورد بحث ندارد. برآوردن خاطر ما چیزی (!) به جای خویشتن است. از لحاظ لفظ و معنی در مقایسه با نسخهٔ قزوینی بسیار سست می‌نماید.

و در همین غزل در نسخهٔ جلالی آمده:

چو راز عشق ز دل با تو گفتم ای بلبل
مکن که آن گل خودرو برای خویشتن است

اینجا برای «مکن» به زحمت باید معنایی سرهم کرد، چه کار مکن؟ ناچار باید با تصورات شخصی شعر را معنی کرد و در ضبط قزوینی معنی با الفاظ بیت هماهنگ است بی هیچ فضای خالی: چو رای عشق زدی با تو گفتم ای بلبل ـ مکن که آن گل خودرو برای خویشتن است»: عشقبازی مکن.

• در غزل

به کوی میکده هر سالکی که ره دانست ضبط این بیت در نسخهٔ جلالی این است:

هر آنکه راز دو عالم ز خط ساغر خواند
رموز حال جم از نقش خاک ره دانست

در نسخهٔ قزوینی: «رموز جام جم از نقش خاک ره دانست» اختلاف در حال جم و جام جم است.

مفهوم کلی بیت توصیهٔ قناعت و خاکساری است که ـ در نسخهٔ قزوینی ـ از طریق مقایسه میان ساغر[۱۷]، یعنی کاسهٔ سفالی که از خاک ساخته شده، با جام جهان‌نمای جمشید، یعنی گران‌بهاترین جام در همهٔ ادوار تاریخ، بیان شده است مفهوم تازه‌ای نیست و در نزد اغلب شاعران عارف یافت می‌شود. تازگی در

۱۷. ساغر: آبخوارهٔ سفالین، ظرف باده‌خواری. فرهنگ دهخدا.

طرحی است که شاعر برای ارائهٔ فکر خود ترسیم کرده که همان مقایسهٔ جام جم با کاسهٔ گلی است. ابتدا باید بخاطر آورد که بر گرد ساغر خطوطی از نوع کلمات قصار، حاکی از بیوفایی جهان و تشویق به شادخواری می‌نوشته‌اند، و مراد شاعر از «نقش خاك ره» همین خطوط و نوشته‌هاست. پس معنی می‌شود: «اگر کسی بجایی رسید که توانست از خطوطی که بر گرد کاسهٔ سفالین، ساغر، نوشته شده، راز دو عالم را بخواند، رموز جام جهان نمای جمشید را دریافته است»، درویش می‌تواند با وسایل حقیر زندگی خود به جهان‌بینی جمشید برسد و بــه تجملات او حاجت ندارد. پس یك طرف معادله کاسهٔ سفالین و طرف دیگر جام جم است و «رموز حال جم» که در نسخهٔ جلالی آمده جام را از طرح مقایسهٔ شاعر حذف کرده و یك طرف معادله را برهم زده است؛ وانگهی، آنچه به روایت افسانه‌ها رموز جهان در آن منعکس می‌گردیده، و در این بیت مورد نظر است جام جم بوده، نه حال جم، آیینهٔ جمشید، جام جهان‌بین تعبیرهای دیگری از جام جم هستند:

پیر میخانه سحر جام جهان بینم داد   و ندران آینــه از حسن تو کرد آگاهم

• در غزل

بلبلی برگــ گلی خوشرنگــ در منقار داشت   در نسخهٔ جلالی آمده: «گفتمش در عین وصلی ناله و فریاد چیست»، و در نسخهٔ قزوینی: «گفتمش در عین وصل این ناله و فریاد چیست». شاید یك نسخه نویس غیر ایرانی یا یك استاد ادبیات فارسی در هندوستان تفاوتی میان دو طرز بیان حس نکند، ولی برای فارسی زبان، نازل بودن سطح بیان در ضبط جلالی احساس می‌شود.

• در غزل

بنال بلبل اگر با منت سر یاریست   نسخهٔ جلالی این بیت خوب را ندارد:

قلندران حقیقت به نیم جو نخرند   قبای اطلس آن کس که از هنر عاریست

• در غزل

بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است   در نسخهٔ جلالی آمده:

نشان عهد و وفا نیست در تبسم گل   بنال بلبل عاشق چه جای فریاد است

مصراع اول که از نبودن مهر و وفا حکایت دارد به بلبل حق می‌دهد که ناراضی باشد و شکوه سر دهد، اما معلوم نیست چه تفاوتی میان ناله با فریاد وجود دارد که می‌گویند بنال، اما فریاد نکن که جای فریاد نیست. ناله مرحلهٔ نخست و نیمه پنهان احساس درد است و فریاد مرحلهٔ شدید و آشکار آن و حافظ با توجه به همین نوسان معنی همیشه آن را بکار می‌برد، مثلا در این بیت:

از غم هجر مکن ناله و فریاد که من   زده‌ام فــالی و فــریاد رسی می‌آیــد

مصراع مورد بحث در نسخهٔ قزوینی اینطور است: «بنال بلبل بیدل که جای فریاد است». یعنی کار شکوه از نالهٔ پنهان گذشته و جا دارد که فریاد کنی.

• در غزل

بی مهر رخت روز مرا نور نماندست   در نسخهٔ جلالی آمده:

هنگام وداع تو زبس گریه که کردیم   دور از رخ تو چشم مرا نور نماندست

و در نسخهٔ قزوینی: «زبس گریه که کردم». کردم اول شخص مفرد است و منطبق با (مرا) در مصراع دوم، ولی کردیم ردیف افعال را برهم می‌زند. اگر گریه‌کنندگان جمع بوده‌اند، چگونه فقط در چشم شاعر نور نمانده است. و در همین غزل در نسخهٔ جلالی آمده:

در هجر تو گر چشم مرا خواب نگیرد   گو خون جگر ریز که معذور نماندست

و درنسخهٔ قزوینی «در هجر تو گر چشم مرا آب روانست»، هر دو معنی به هم نزدیك است، اما از نظر صنعت سخن ضبط قزوینی رجحان دارد، زیرا آب روان مصراع اول با خون ریختن در مصراع دوم مقایسه شده است. به جای اشك روان باید ازدیده خون جاری‌کنم، مصححان محترم متوجه شده و ذیل صفحه نوشته‌اند: آب نماندست یا آب روانست مناسبتر بنظر می‌رسد.

* در غزل

چو بشنوی سخن اهل دل مگو که خطاست   در نسخهٔ جلالی آمده:

نـدای عشق تـو دیشب در انـدرون دادنـد

فضـای سینه ز شوقـم هنوز پـر زصداست

و در نسخهٔ قزوینی «فضای سینهٔ حافظ هنوز پر زهواست». دو وجه اختلاف معنی ندارند، ولی ضبط جلالی این عیب را دارد که غزل را بی تخلص و ناقص می‌کند.

* در غزل

خدا چو صورت زیبای دلگشای تو بست   در نسخهٔ جلالی این بیت چنین است:

تو خود حیات دگـر بـوده‌ای زمان وصال

دلم امید نـدانست و در وفـای تو بست

مصراع دوم در زبان معمولی فارسی معنی ندارد و در نتیجه میان دو مصراع ارتباطی نیست. اگر جای ندانست را عوض کنیم: «دلم ندانست و امید در وفای تو بست» بگوییم معنایی دارد که دیگر شعر نیست. این مفهوم در نسخهٔ قزوینی در عبارتی روان آمده است: «خطا نگر که دل امید در وفای تو بست».

* در غزل

برو به کار خود ای واعظ این چه فریاد است   در نسخهٔ جلالی آمده:

اگر چه مستی عشقم خراب کرد، ولی   اساس مستی من زان خراب آباد است

با اینکه مستی عشق مرا خراب کرد، ولی اساساً مستی من از خرابی مستی عشق‌آباد است!: تصور پیچیده و بی معنایی است، ولی حقیقت اینکه جز اشتباه کاتب چیزی نیست، و در نسخهٔ قزوینی «اساس هستی من زین خراب آباد است». یعنی مستی عشق زندگی مرا تباه ساخت، ولی به من حالی بخشید که اساس زندگی مرا استوار ساخت.

• در غزل

لعل سیراب به خون تشنه لب یار من است در نسخهٔ جلالی آمده: «و آنکه در طرز غزل نکتهٔ حافظ آموخت ــ یار شیرین سخن نادره‌گفتار من است»، که یعنی، یار من برای غزل سرودن از من نکته فرا گرفت، و بدین ترتیب یار حافظ باید غزل‌سرا بوده باشد و ضبط قزوینی این است: «آنکه در طرز غزل نکته به حافظ آموخت». یعنی از شیرین زبانی و مضامین بکر یارم در طرز غزل‌گویی نکته آموخته‌ام و مسلماً این درست است، زیرا حافظ غزل سراست نه یار، یار شیرین سخن است و حافظ نکته یاب.

• در غزل

مرحبا ای پیک مشتاقان بده پیغام دوست در نسخهٔ جلالی آمده:

شور مستی بر نگیرد تا به صبح روز حشر
هر که چون من در ازل یك جرعه خورد ازکام دوست

که یعنی، هر که در ازل جرعه نوشید دیگر شور و ذوق مستی را نمی‌فهمد، و این مخالف نظر کلی شاعر است که معتقد است جوهر انسان باید از ازل آمادگی داشته باشد، چنانکه در این بیت گفته:

در ازل هر کو به فیض دولت ارزانی بود
تا ابد جام مرادش همدم جانی بود

و این مضمون درست با ضبط قزوینی منطبق است:

سر زمستی بر نگیرد تا به صبح روز حشر
هر که چون من در ازل یك جرعه خورد از جام دوست

سر زمستی را کاتب به غلط شور مستی خوانده است.

• در غزل

دارم امید عاطفتی از جانب دوست این بیت در نسخهٔ جلالی چنین آمده است:

دارم عجب ز نقش خیالت که چون **برفت**
از دیده‌ام که دمبدمش کار شست و شوست

و در نسخهٔ قزوینی «دارم عجب ز نقش خیالش که چون **نرفت**»: یعنی در شگفتم که چگونه نقش خیال او از لوح دیده‌ام پاك نشد، زیرا چشم من هردم این لوح را با اشك شست‌وشو می‌کند، و طبعاً شست و شو باید نقش را بزداید. ولی با چون برفت، نسخهٔ جلالی، بیت را چگونه معنی کنیم. مگر اینکه فرض کنیم شست و شو قاعدتاً نباید نقش را زائل کند و شاعر از این مورد استثنائی شگفت‌زده شده است. کاتب نسخهٔ جلالی غالباً افعال مثبت را منفی و افعال منفی را مثبت می‌کند، فارغ از اندیشهٔ معنی.

• در غزل

دل سراپردهٔ محبت اوست سه بیت بسیار خوب از نسخهٔ جلالی افتاده است.

• در غزل

روزگاریست که سودای بتان دین من است در نسخهٔ جلالی آمده: دیدن لعل تو را دیدهٔ جان بین باید ـ وین کجا مرتبهٔ چشم جهان بین من است و در نسخهٔ قزوینی: «دیدن **روی** تو را» ظاهراً اختلاف قابل طرح نیست. اما یك نکته مرا از طرح آن ناگزیر می‌سازد، و آن اینکه بیت بیشتر باید از جنبهٔ عرفانی معنی شود تا جنبهٔ صوری؛ چه دیدن روی معشوق انسانی به دیدهٔ جان‌بین حاجت ندارد و بـا چشم جهان‌بین دیده می‌شود. پس تو، در اینجا، نه در همه جا، معبود و معشوق عرفاست و دیدن اوست که نیازمند چشمی با بصیرت خاص، یعنی قدرت نگاه به عالم ماوراءالطبیعه است، و در این معنی دیدن روی مناسبت پیدا می‌کند، زیرا عارفان طالب دیدن روی معشوق هستند:

ناظر روی تـو صـاحب نظـرانند، ولـی
سر گیسوی تو در هیچ سری نیست که نیست

و دیدن لعل بی مناسبت می‌شود. لعل که کنایه از قرمزی لب معشوق است معمولا در حافظ با فعل بوسیدن و مکیدن می‌آید. در همین غزل این بیت زیبا در نسخهٔ جلالی نیست: یارب این کعبهٔ مقصود تماشاگه کیست ـ که مغیلان طریقش گل و نسرین من است.

• در غزل

روشن از پرتو رویت نظری نیست که نیست در نسخهٔ جلالی آمده: از **خیال** لب شیرین تو ای **شربت** نوش ـ غرق آب و عرق اکنون شکری نیست که نیست و در نسخهٔ قزوینی:

«از **حیای** لب شیرین تو ای **چشمهٔ** نوش» اختلاف میان **خیال لب و شربت نوش** است با حیای لب و چشمهٔ نوش. به این سادگیها هم نیست که ظاهراً بنظر می‌رسد، زیرا حساب کلمات در این بیت بسیار دقیق است. اگر نگویم این بیت به‌طور مطلق عالی‌ترین نمونهٔ فشرده‌گویی، دوپهلوگویی و تصویرسازی هنرمند است، به جرأت می‌گویم که یکی از سه چهار بیت ردیف اول است، در هر سه صنعت. دو نمای بکلی متفاوت را تصویر می‌کند و از این جهت روی کلمات به دقت حساب شده تا در معنیهای مختلف که به خود می‌گیرند رابطه را نگه دارند. دو تکیه‌گاه اصلی شاعر در بیت کلمات شیرین و شکر هستند، یکبار آنها را در معنی عام یعنی معنای لغوی معمولی خود آورده، یعنی شیرینی لب را با شکر مقایسه می‌کند، و بار دیگر هر دو را به مثابهٔ اسامی خاص آورده، یعنی دو زنی که معشوقهٔ خسرو بودند. در معنی اخیر به صحنه‌سازیهای شاعرانهٔ نظامی در وصف آب‌تنی شیرین در چشمه اشاره دارد، و در این معنی است که مطلقاً نمی‌توان کلمهٔ «چشمه» را عوض کرد، زیرا این کلمه «خط هادی» است که شاعر برای رساندن خواننده به مقصود خود گذاشته است. پس گرچه به‌ظاهر میان چشمهٔ نوش و شربت نوش اختلاف چندانی نیست،

ولی حذف کلمهٔ چشمه از بیت حسابهای دقیق شاعر را برهم می‌زند. پا گذاشتن بر سر نشانه‌ای است که برای هدایت تعبیه شـده است. در مقالهٔ «نقـدی بر حافظ مسعود فرزاد»[18] توضیحاتی در معنای این بیت داده‌ام که در زیر نقل می‌کنم:

«در یك معنی معشوقه را چشمهٔ زندگی و لذت (چشمهٔ نوش) خوانده می‌گوید شکر که خود مظهر شیرینی است از شیرینی لبهای تو شرمسار است، چنانکه از حیا غرق آب و عرق شده است ــ و این مضمون اشاره به ریخته‌شدن شکر در آب یا عرق بیدمشك یا نارنج و گلاب و جز آن برای درست کردن شربت است. غرق آب و عرق شدن ضمناً اصطلاحی است که در زمان ما هم در مقام شرم و حیا گفته می‌شود. این‌گونه با چم و خم سخن گفتن و استفاده از تصاویر خیال، هنر حافظ است. وقتی می‌گوید «پردهٔ غنچه می‌درد خندهٔ دلگشای تو»، پردهٔ غنچه می‌درد گذشته از معنی اول خود که مثل گل از هم بازشدن لبهاست، این معنی را هم دارد که غنچه در برابر زیبایی خندهٔ تو خجل و شرمسار است.

یعنی «پرده دریدن» اینجا در معنای مجازی خود، رسوا کردن و بی‌آبرو کردن بکار رفته است. اینجا غنچه است که در برابر خندهٔ دلگشا سرافکنده می‌شود و در مصراع مورد بحث ما، شکر است که دربرابر شیرینی لب معشوق شرمسار می‌شود. پس حیای لب یعنی حیا کردن از شیرینی لب.

اما در معنای دوم شعر، شیرین اسم خاص (معشوقهٔ خسرو) است و چشمهٔ نوش اشاره به همان چشمه‌ای که شیرین تن در آب بلورین آن شست و خسرو نخستین‌بار او را دید، در حالی‌که سراپا میان خرمن گیسوان پنهان بود، صحنه‌ای که طراوت آن با قلم نظامی جاودانه شـده است[19]؛ **شکر** هم اسم خاص است یعنی آن دلبـر صفاهانی است که سرانجام نتوانست در دل خسرو رخنه کند و او را از فکر

۱۸. مقالات و بررسیها، ص۱۳ــ۱۶ .

۱۹. چند بیتی ازکتاب خسروشیرین نظامی‌چاپ ابن‌سینا،۱۳۳۳: نقل‌می‌کنم.درصفحهٔ ۷۷، ذیل عنوان اندام‌شستن شیرین در چشمهٔ آب، اشعار زیر ملاحظه می‌شود،

شتابان کرد شبرین بارگی را	به تلخی داد جان یکبارگی را
به‌گرد چشمه جولان زد زمانی	ده اندر ده ندید ازکس نشانی
پرندی آسمان‌گون بـر میان زد	شد اندر آب و آتش برجهان زد
تن سیمینش می‌غلطید در آب	چو غلطد قاقمی برروی سنجاب
درآب چشمه سار آن شکرناب	زبهر میهمان می‌ساخت جلاب

و در حاشیه، در معنی جلاب نوشته است . « معرب گلاب به‌معنی شربت شیرین‌خوشبو»ــ از مقایسهٔ فضای این اشعار، مخصوصاً بیت آخر، بابیت حافظ برای بنده شکی نمی‌ماند که‌خواجه به‌هنگام‌سرودن‌بیت مورد نظرما به‌این‌اشعار نظرداشته است.و«گاه‌لطف‌سبق می برد ز نظم نظامی».

شیرین بازدارد: شکری که دربرابر زیبایی شیرین شرمسار شد. دراین معنی حیا به شعر لطف و ظرافتی در حد یك مینیاتور می‌دهد. دو زنی که باهم رقابت عشقی دارند یکی دربرابر زیبایی دیگری شکست می‌خورد، حد خود را می‌شناسد و حیا می‌کند. برای خیال‌هم (که در نسخهٔ جلالی آمده) می‌توان معنایی درنظر گرفت، شاید صد کلمهٔ فارسی دیگر هم بتوان به‌جای حیا گذاشت، اما هیچ‌کدام لطف لفظی و معنوی حیا را نخواهد داشت.

این معنی دوم، یعنی مقایسهٔ زیبایی و رقابت عشقی شیرین و شکر مضمون شاعرانهٔ متداولی بوده که سعدی پیش از حافظ از آن بهره برداشته است چنانکه در این بیت:

میلش از شام به شیراز به خسرو مانست
که ز اندیشهٔ شیرین به شکر باز آمد

به هرحال، چه شیرین را اسم خاص بگیریم (معشوقهٔ خسرو دربرابر شکر اصفهانی) و چه صفت بگیریم (دربرابر تلخ) کلمهٔ حیا است که شعر را غرق لطف و ظرافت می‌کند، نه خیال. مخصوصاً توجه می‌دهم غرق آب و عرق شدن مصراع دوم دربرابر حیای مصراع اول است». پس در هر دو مورد اختلاف، نسخهٔ قزوینی رجحان دارد.

• در غزل
زان یار دلنوازم شکریست با شکایت دو بیت خوب در نسخهٔ جلالی افتاده است.

• در غزل
زلفت هزار دل به یکی تار مو ببست در نسخهٔ جلالی آمده:

تا هرکسی به بوی نسیمی دهند جان
بگشود نافه‌ای و در آرزو ببست

و در نسخهٔ قزوینی «تا عاشقان به بوی نسیمش دهند جان». ضبط جلالی از ایرادات بسیاری برخوردار است از آن‌جمله:

۱ــ ایراد دستوری: برای «هرکس» معمولاً فعل مفرد می‌آید، نه جمع و حافظ هم این قاعده را رعایت کرده است: هرکس که دید روی تو بوسید چشم من، هرکس که بدید چشم تو، هرکسی آن درود عاقبت کار که کشت... و در ضبط جلالی فعل جمع «دهند» برای آن آمده است.

۲ــ ایراد برمعنی شعر است، زیرا هرکس با عاشقان نسخهٔ قزوینی، فرق بسیار دارد، معشوق راه وصال را بر همه نگشوده، بلکه با عطری که از زلف خود می‌پراکند، تنها اهل دل، عاشقان خود را به خود جذب می‌کند.

و این بیت از همین غزل، در نسخهٔ جلالی چنین ضبط شده است:

یارب چه نعره کرد صراحی که خون خم
زین نعره‌ها و قلقلش اندر گلو ببست

برمصراع اول این عیب وارد است که نعره با فعل کردن صرف نمی‌شود. نعره کشیدن یا نعره زدن گفته می‌شود، تا سراپردهٔ گل نعره‌زنان خواهد شد. اما مصراع دوم ظاهراً معنایی ندارد، مگر آنکه زین را «از این جهت» معنی کنیم. آن هم شعر بسیار ثقیل و سر و دست شکسته می‌شود و همان بهتر که بگوییم اصلا معنی ندارد و جز اشتباه چیزی نیست. بیت در نسخهٔ قزوینی چنین است:

یارب چه غمزه کرد صراحی که خون خم
با نعره‌های قلقلش اندر گلو ببست[۲۰]،

و معنی اینکه: کوزهٔ گردن باریك شراب چه عشوه‌گری کرد که شراب (خون خم) با فریادهای خود، راه گلوی او را بست: بهنگام ریختن در گلوی او گره خورد. صراحی شراب به گناه آنکه با عشوه و فریبکاری مردم را به نوشیدن تحریك می‌کند، گلویش را می‌فشارند. نعره در ضبط جلالی، صرف نظر از عیب دستوری معانی و مناسبات غمزه کردن را ندارد.

• در غزل

ساقی بیار باده که ماه صیام رفت مصراع زیر در نسخهٔ جلالی چنین ضبط شده است:

«در تاب تو به چند توان بود همچو عود» و در نسخهٔ قزوینی «چند توان سوخت همچو عود» با تاب که به معنی حرارت و تابش است طبعاً سوختن مناسبت خاص دارد، بخصوص که شاعر خود را به عود تشبیه کرده که معمولاً آن را برآتش می‌نهند و می‌سوزند. بعلاوه موضوع سخن رنج کشیدن از توبه است که مجازاً به سوختن تعبیر می‌شود. چند توان بود هم غلط نیست، ولی مفهوم عامی است که همه روابط و مناسبات دقیقی را که شاعر در نظر داشته از میان می‌برد.

و ضبط این بیت از همین غزل این است:

دیگر مگو نصیحت حافظ که در ازل
گمگشته‌ای که بادهٔ مهرت به کام رفت

شعر گنگی است. اگر گمگشته‌ای را «گمگشته هستی» معنی کنیم، مرجع ضمیر هستی کیست؟ حافظ نمی‌تواند باشد، زیرا در مصراع نخست به صورت غائب از او نام برده شده و گمگشته هستی دوم شخص حاضر است و اگر **ای** را در گمگشته‌ای علامت وحدت بگیریم جمله بی‌فعل می‌شود. ظاهراً می‌خواسته بگوید دیگر به حافظ نصیحت مکن زیرا او از ازل گمگشته‌ای است که بادهٔ مهر به کامش رفته است، و به راه نمی‌آید. ضبط قزوینی همین مضمون را بسادگی چنین بیان کرده است:

۲۰. برای اطلاع از صورتهای دیگر این بیت می‌توانید رجوع نمایید به «مقالات فرزان».

دیگــر مکن‌نصیحت حافظ که ره نیــافت
گمگشته‌ای که بادهٔ نابش به کــام رفت

گم‌گشته طبعاً خود حافظ است، که چون بادهٔ ناب به کامش رفته از راه بدر رفته است.

• در غزل
ساقی بیا که یار ز رخ پرده برگرفت یك بیت بسیار خوب از نسخهٔ جلالی افتاده است.

• از غزل
سر ارادت ما و آستان حضرت دوست سه بیت بسیار خوب در نسخهٔ جلالی نیست.

• در غزل
سینه از آتش دل در غم جانانه بسوخت در نسخهٔ جلالی آمده:
چون پیاله دلم از توبــه که کــردم بشکست
همچو **بــاده** جگرم بی‌می و میخانه بسوخت

و در نسخهٔ قزوینی «همچو **لاله** جگرم بی‌می و میخانه بسوخت»، به‌نظر من لالــه که در نسخهٔ قزوینی آمده از هر جهت رجحان دارد و روابط و مناسبات لطیفی با اجزاء مصراع پیدا می‌کند. لاله به علت خالی بودن کاسهٔ خود همیشه نماد محرومیت است و لکه سیاهی را که در ته کاسهٔ لاله است شاعر علامت دل‌سوختگی بر اثر این محرومیت می‌دانند. پس چکیدهٔ معنی این که چون مثل لاله جامم خالی بود ناچار مثل لاله جگرم بسوخت. ضبط جلالی‌هم شاید بیمعنی نباشد، ولی این روابط و مصطلحات فرهنگــ تصاویر حافظ را ندارد.

و در همین غزل ضبط این بیت در نسخهٔ جلالی این است:
ترك افســانه بگو حافظ و می نوش و **بــرو**
کــه نخفتیم شب و شمع به افســانه بسوخت

و در نسخهٔ قزوینی «ترك افسانه بگو حافظ می نوش **دمی**»، برو، محسوساً بیجــا افتاده است. سخن از رفت و آمد نیست. سخن از ترك چون و چرا گفتن و دم غنیمت شمردن است: می نوش دمی.

• در غزل
شنیده‌ام سخنی خوش که پیر کنعان گفت این بیت در نسخهٔ جلالی چنین ضبط شده است:
گــره به بــاد مزن گرچــه بر مــراد رود
که این سخن به مثل باد با سلیمان گفت

و در نسخهٔ قزوینی «به مثل مور با سلیمان گفت». ضبط جلالی معنی ندارد و ضبط قزوینی منطبق است با مفاد آیات سورهٔ نمل در این‌باره. در آنجا مور است که به

سلیمان می‌گوید به باد اعتماد مکن. رجوع کنید به مقالهٔ اینجانب «نقدی بر حافظ مسعود فرزاد»[۲۲].

• در غزل

صحن بستان ذوق‌بخش و صحبت یاران خوش است این بیت تخلص در نسخهٔ جلالی نیامده و غزل ناقص است:

حافظا تـرك جهان گفتن طـریق خوشدلیست
تا نپنداری که احوال جهانداران خوش است

• در غزل

عارف از پرتو می راز نهانی دانست دو بیت بسیارخوب :رنسخهٔ جلالی نیامده که به‌نظر بنده یکی از آنها شاهکار است:

می بیاور که ننـازد بـه گل باغ جهـان
هـر کـه غارتگـری بـاد خـزانی دانست

• در غزل

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت مصراع دوم همین بیت مطلع درنسخهٔ جلالی چنین است: که گناه دگران بر تو نخواهند **نبشت** و در نسخهٔ قزوینی نخواهند **نوشت**. اختلاف مهمی در لفظ و معنی نیست، ولی به اقتضای سبك بیان در انواع ادبی باید گفت، **نبشت** سبك غزل حافظ نیست، سبك حماسی فردوسی طوسی است.

و در همین غزل ضبط این بیت در نسخهٔ جلالی این است:

حافظـا روز اجل گـر بـه کف آری جـامی
یکسر از کوی خـرابات بـرو تا بـه بهشت

و در نسخهٔ قزوینی «**برندت** به بهشت» هیچ‌کدام غلط نیست، ولی برندت فعل مجهولی است که معنی و فضای گسترده‌تری را مجسم می‌سازد.

• در غزل

کس نیست که افتادهٔ آن زلف دو تا نیست این بیت بسیار خوب از نسخهٔ جلالی افتاده است.

عـاشق چکنـد گـر نکشـد بـار ملامت
بـا هیچ دلاور سپـر تیـغ قضـا نیست

• در غزل

گر زدست زلف مشکینت خطائی رفت رفت بیت تخلص در نسخهٔ جلالی چنین است:

۲۱. مقالات و بررسیها، ۱۳ـ۱۶.

عیب حافظ گو مکن زاهد که رفت از خانقاه
پای آزادان نبندند چون به جائی رفت رفت

و در نسخهٔ قزوینی «پای آزادی چه بندی...» همان معنی است با الفاظی روان. پای آزادان نبندند، علاوه برآنکه چندبار تکرار حرف دال و نون تلفظ را مشکل کرده با افزودن یك سیلاب وزن را مختل کرده است[۲۲].

* در غزل

لعل‌سیراب به‌خون‌تشنه لب‌یارمن‌است در نسخهٔ جلالی آمده طبلهٔ عطر گل و درج عبیر افشانش فیض یك شمه زبوی خوش عطار من است و در نسخهٔ قزوینی «زلف عبیر افشانش» درج به معنی جعبهٔ جواهر، به کنایه از دهان معشوق که مرواریدهای دندان را در خود گرفته مورد نظر شاعران بوده است نه از نظر عطرافشانی. و آنکه درفرهنگ ادب فارسی به‌جهت عبیر وعنبرافشانی‌موردنظربوده زلف است.

کار زلف تو است عطرافشانی عالم ولی
مصلحت را تهمتی بر نافهٔ چین بسته‌اند

محال نیست که عطری هم در جعبه جواهر بگذارند و عنبرافشانی کنند ولی وقتی به‌طور مطلق گفته می‌شود صفت معروف آن مراد است و صفت معروف درج ارزش و زیبایی جواهر درون آن است. جای دیگر گفته:

یا مبسما یحاکی درجا من اللئالی
یارب چه درخور آمد گردش خط هلالی

* در غزل

ما را ز خیال تو چه پروای شراب است در نسخهٔ جلالی آمده:

افسوس که شد دلبر و در دیدهٔ گریان
تحریر خیال و خط و نقشش به سراب است

مصراع‌دوم، صرف‌نظر ازمقایسه، معنایی ندارد. شاید خواسته بگوید: تحریر خیال و خط و نقش او چون تحریر برسراب است. اما این همه حذف و عجز در بیان از فصیح‌ترین شاعر فارسی زبان پذیرفتنی نیست و در ضبط قزوینی همین مضمون با فصاحت تمام چنین آمده است:

تحریر خیال خط او نقش برآب است یعنی تصوری که از خطوط چهرهٔ او دارم مثل نقش برآب واهی است. از ترکیب دو حالت اشك‌ریزی و تصور چهرهٔ

۲۲. تا اینجای مقاله در شماره های پنجم و ششم مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم ، شهریور ــ دی ماه ۱۳۵۸ بچاپ رسیده‌است .

معشوق در یك زمان، نقش برآب را که مجازاً به معنی بی‌ثبات بودن است ساخته است. پس اگر در نسخهٔ جلالی، از عیب عبارتی هم بگذریم، خود نقشش به سراب است قابل پذیرفتن نیست، زیرا تشبیه آب را به اشك که زمینهٔ اصلی تصویرسازی هنرمند است از میان می‌برد. تشبیه اشك به سراب مناسبتی ندارد و عیب دیگر تکرار قافیه است با این بیت:

راه تو چه راهیست که از غایت تعظیم
دریای محیط فلکش عین سرابست

گرچه این بیت در نسخهٔ قزوینی نیست و به نظر بنده، همان بهتر که نیست زیرا بیانی پر از تصنع و تکلف و دور از ظرافت دارد.

• در غزل

مرحبا ای پیك مشتاقان بده پیغام دوست در نسخهٔ جلالی آمده:

حافظ اندر درد او میسوز و بی درمان بساز
زآنکه آرامی ندارد درد بی‌آرام دوست

و در نسخهٔ قزوینی زآنکه درمانی ندارد درد بی‌آرام دوست ارام نداشتن درد بی‌آرام، در نسخهٔ جلالی، یك تکرار بیهوده است.

• در غزل

مردم دیدهٔ ما جز به رخت ناظر نیست در نسخهٔ جلالی آمده:

اشکم احرام طواف حرمت می‌بندد
گرچه از خون دل‌ریش دمی ظاهر نیست

و در نسخهٔ قزوینی «دمی طاهر نیست». احرام طواف حرم و مجموع بیت تماماً مراسم زیارت حج را بیان می‌کند که شرعاً محرم باید طاهر باشد، و چون خون مبطل طهارت است، شاعر می‌گوید اشك من خون‌آلود است، طاهر نیست و زیارتش مقبول نخواهد بود. اما با ظاهر نیست، نمی‌دانم بیت را چگونه باید معنی کرد مگر اینکه بگوییم محرم باید ظاهر باشد! و اشك من ظاهر نیست.

• در غزل

یارب سببی ساز که یارم به سلامت، در نسخهٔ جلالی بیت تخلص چنین است:

کوته کند این بحث سر زلف تو حافظ
پیوسته شد این سلسله تا روز قیامت

و ضبط قزوینی «کوته **نکند** بحث سر زلف تو حافظ».

برای زلف در این بیت دو معنی می‌توان در نظر گرفت و در هر دو معنی، کوته نکند صحیح است و کوته کند مخالف مقصود: زلف در معنای معمولی خود موی سر معشوق و نشان عشق و زیبایی است، که شاعر پیوسته توجه ما را به آن سو می‌کشاند و به عیش و شادی تشویقمان می‌کند. پس چرا این بحث را کوته کند؟ دوم معنای کنایي و عرفانی زلف و گیسو است، که به علت تیرگی و آشفتگی،

ابهام خلقت را می‌رساند و در این بیتها آمده:

زلفت هـزار دل به یکی تـار مـو ببست
راه هـزار چـاره‌گـر از چارسـو ببست
تا عاشقان بـه بوی نسیمش دهنـد جـان
بگشـاد نـافـه‌ای و در آرزو ببست

یا

ناظر روی تـو صاحب نظرانند ولی
سر گیسوی تو در هیچ سری نیست که نیست

و در بیت مورد بحث می‌گوید، این بحث فلسفی خلقت تمام‌شدنی نیست، و این سلسله تا روز قیامت پیوسته ادامه دارد، چنانکه جای دیگر گفته: داستان من و معشوق مرا پایان نیست آنچه آغاز ندارد نپذیرد انجام.

* در غزل

آنانکه خاك را به نظر کیمیا کنند در نسخهٔ جلالی آمده.

حالی **برون** پـرده بسی فتنـه می‌رود
تا آن زمان که پرده برافتد چها کننـد

و ضبط قزوینی: «حالی **درون** پرده بسی فتنه می‌رود» درون پرده، یا در پرده، یعنی نهانی، و برون پرده یعنی آشکارا. پس برون پرده بسی فتنه می‌رود، یعنی آشکارا فتنه می‌کنند، و در این صورت برافتادن پرده که به معنی برداشته شدن پرده است[۲۳] چه اثری دارد که بگوید تا آن زمان که پرده برافتد چها کنند؟ به نظر بنده، ضبط نسخهٔ جلالی معنی ندارد و ضبط قزوینی صحیح است. حالی درون پرده بسی فتنه می‌رود یعنی حالا زیر جلی، پشت ظاهر آراسته، فتنه می‌کنند معلوم نیست روزی که پرده ـ پردهٔ شرم ـ فرو افتاد و دیگر به‌حفظ ظاهرهم مقید نبودند چها خواهند کرد؟ نکتهٔ شعر در کلمهٔ پرده است و در بازی لفظی زیبایی است که با آن شده. پرده در دو معنی بکار رفته یکی پوشش ظاهری و دیگر شرم و حجب، و میان هر دو معنی نوسانی دارد. در مصراع اول بیشتر همان پوشش است و در مصراع دوم پردهٔ شرم. می‌گوید اکنون در حجاب فتنه می‌کنند معلوم نیست اگر روزی پرده شرم از میان برداشته شود چها می‌کنند.

توجیه دیگری برای اثبات صحت «درون پرده» به نظرم می‌رسد، که با یك حادثهٔ خارج از متن ارتباط پیدا می‌کند، و این خلاف رویهٔ معمول من است که سعی دارم در توجیه سخن از کلمات خود بیت دور نیفتم، تا فضا و فاصله ایجاد نشود. اما

۲۳. پرده برافتادن به معنی ازمیان‌رفتن و برداشته‌شدن پرده در این رباعی خیام به‌روشنی آمده:

اسرار ازل را نه تو دانی و نه من
وین حرف معما نه توخوانی ونه من
اندر پس‌پرده گفت‌وگوی من و تست
چون پرده برافتد نه‌تومانی ونه من

چون در این مورد، در صحت حادثه تردید ندارم آن را طرح می‌کنم. به گفتهٔ تذکره‌نویسان، غزل:

آنانکه خـاك را به نظـر کیمیـا کننـد
آیا بـود که گوشـهٔ چشمی به مـا کننـد

در جواب این غزل شاه نعمت‌الله ولی است:

مـا خـاك راه را بـه نظـر کیمیـا کنیم
صد درد را به گوشهٔ چشمی دوا کنیم[۲۴]

مضمون شعر حافظ، و مخصوصاً کلمات مطلع غزل که تکرار همان مطلع غزل شاه نعمت‌الله است، در صحت این نظر تردیدی باقی نمی‌گذارد و حتی مقایسهٔ بیت‌به‌بیت دو غزل نشان می‌دهدکه حافظ به‌هنگام سرودن جواب، غزل سید را پیش رو داشته و تك‌تك ابیات را تلویحاً جواب گفته است و من گمان دارم بیت «حالی درون پرده بسی فتنه می‌رود» در جواب این بیت سید است:

در حبس صورتیم و چنین شـاد و خرمیم
بنگـر کـه در سراچـه معنی چهـا کنیم

اکنون که درون پردهٔ جسم حبسیم به چنین مقاماتی رسیده‌ایم، وقتی که به عالم معنی برسیم چه‌خواهیم کرد و جواب حافظ این است که حالا که درون پردهٔ جسم حبسند این‌همه فتنه بپا می‌کنند، معلوم نیست وقتی که از این قید آزاد شدند چها خواهند کرد، «چها کنیم» سید را حافظ به «چها کنند» جواب داده است.

* در غزل

آنکه رخسار تو را رنگـ گل و نسرین داد ضبط همین مصراع مطلع در نسخهٔ جلالی این است: «آنکه رخسار تو را رنگـ گل نسرین داد» و به دلایل زیر صحیح نیست: ۱ـ شاعر با گلها چنان انسی دارد که همه جا آنها را به اسم کوچك‌شان می‌نامد: بنفشه، سوسن، سمن، یاسمن، نسرین،... بدون قید کلمهٔ گل ۲ـ در فرهنگـ ادب فارسی گل همه جا در معنی گل سرخ است. سه بیت زیر به بر دو دعوی فوق گواهی می‌دهند:

شعـر حافظ در زمان آدم انـدر باغ خلـد
دفتـر نسـرین و گل را زینت اوراق بـود

حیفم آیـد که خـرامی به تمـاشـای چمن
که تو خوشتـر ز گل و تازه‌تـر از نسـرینی

۲۴. رك به دیوان شاه نعمت‌الله‌ولی. بامقدمهٔ استاد سعید نفیسی و حواشی م. درویش، ص ۴۵۱، انتشارات‌جاویدان.

خوش بود لب آب و گل و سبـزه و نسـرین
افسـوس کـه آن گنج روان رهگـذری بـود

۳ـ از جهت معنی و تصور شاعر نیز گل و نسرین درست است، زیرا نسرین گلی است سفیدرنگ که‌شاعران تن‌سیمین معشوق‌را بدان مانند می‌کنند، نه‌رخسار او را. خواجو شاعر هم عصر حافظ سروده:

همنشین مـاهـرویـان ختـا و خلخم
همدم نسرین بران قنـدهار و کشمرم[۲۵]

رنگی که شاعران ــ و دیگـر فقیران زیبایی‌شناس ــ بـرای رخسار معشوق می‌پسندند سرخ و سفید است که از ترکیب سرخی گل و سفیدی نسرین حاصل می‌شود، و در این بیت از گل، مراد سرخی و از نسرین مراد سفیدی است. همین رنگ‌آمیزی سرخ و سفید، در این بیت نیز از ترکیب نسرین و ارغوان بدست آمده است:

می‌نمایـد عکس می در رنگـ روی مهوشت
همچو برگـ ارغوان بر صفحهٔ نسرین غریب.

و در همین غزل در نسخهٔ جلالی آمده: بعد از این دست من و دامن آن سرو چمن خاصه اکنون که صبا مژده فروردین داد و در نسخهٔ قزوینی «دست من و دامن سرو و لب جوی». اختلاف جزئی است از آنها که بنده معمولا طرح نمی‌کنم ولی تصور می‌کنم مژده فروردین مصراع اول با کنار جوی نشستن نوعی ملازمه دارد. چرا جوی آب را از بزم شاعر حذف کنیم.

● در غزل
آنکه از سنبل او غالیه تابی دارد در نسخهٔ جلالی آمده:

غمـزهٔ شوخ تـو خونم بـه خطا می‌ریـزد
فرصتش بـاد که این فکـر صوابی دارد

«این فکر صوابی دارد» محسوساً جملهٔ ناقصی است. فارسی زبان اگر بخواهد چنین مفهومی را ادا کند می‌گوید «این فکر صوابی است که دارد». پس رابطه جمله و که موصول حذف شده است و در نسخهٔ قزوینی این است فرصتش باد که خوش فکر صوابی دارد بیان سلیس و بی‌نقص است، صفت بجائی مثل خوش بر فکر صواب افزوده شده است و اگر تصور کنیم که این ــ درنسخهٔ جلالی ــ اشاره به غمزهٔ شوخ است آنوقت سخن بسیار سست و سبك خواهد شد.

● در غزل
آن کیست کز روی کرم با من وفاداری کند در نسخهٔ جلالی آمده: پشمینه‌پوش

۲۵. دیوان خواجو ، به‌تصحیح سهیلی، ص۸۹.

تنگ خو کز عشق نشنیدست بو تنگ خلق و تند خو در فارسی آمده ولی تنگ خو ساخت مجعولی دارد. در ضبط قزوینی، پشمینه‌پوش تند خوست.

و در همین غزل، ضبط این بیت در نسخهٔ جلالی این است:

با چشم پر نیرنگ او حافظ مکن آهنگ او
تا چشم مست شنگ او بسیار مکاری کند

تکرار کلمهٔ چشم در دو مصراع به جهت اشکال دستوری به‌گوش فارسی زبان نامناسب می‌آید، زیرا وقتی یک‌بار اسمی آمد، بار دوم، آن‌هم در فاصلهٔ نزدیک، به‌صورت ناشناس تکرار نمی‌شود وصفات تازه‌ای به‌او نسبت نمی‌دهند، بانوعی ضمیر می‌آید. مصراع دوم در نسخهٔ قزوینی چنین است: کان طرهٔ شبرنگ او بسیار طراری کند از جهت معنی هم ضبط قزوینی رجحان دارد زیرا در مصراع اول هشدار می‌دهد که فریب چشم او را نخور چون وقتی تو را به سوی او کشید، طرهٔ گیسویش که برای پنهان داشتن خود لباس سیاه پوشیده راهزنی خواهد کرد.

* در غزل

آن یار کزو خانهٔ ما رشك پری بود   این بیت خوب در متن جلالی نیست:

خوش بود لب آب و گل و سبزه و نسرین
افسوس که آن گنج روان رهگذری بود

بطوری‌که مصححان محترم ذیل صفحه یادآور شده‌اند این بیت در نسخهٔ ایاصوفیه هست و با اینکه قرار بر این بود که «از تلفیق و برآیند این دو نسخه» متنی تهیه کنند نمی‌دانم چرا آن را وارد متن نکرده‌اند زیرنویس مخصوص نسخهٔ بدلها و موارد مشکوك و اضافی است، جای متن را نمی‌گیرد.

* در غزل

از دیده خون دل همه بر روی ما رود   در نسخهٔ جلالی بیت تخلص این است:

حافظ به کوی میکده دائم به صدق دل
چون صوفیان صومعه دارالصفا رود

مصراع دوم فارسی ناقص نامفهومی است و معنی مجموع بیت را آشفته کرده است. مشکل اول در کار این مصراع خواندن آن است؟ اگر صومعه را با اضافه به دارالصفا بخوانیم وزن مختل می‌شود، ناچار بدون اضافه می‌خوانیم و در این صورت چگونه معنی کنیم؟ می‌توان تصور کرد که شاعر (شاعر این بیت هرکه بوده) خواسته بگوید حافظ با چنان صدق دلی به‌کوی میکده می‌رود که صوفیان صومعه به دارالصفا می‌روند. اما عبارت برای رساندن این مفهوم رسا نیست. مگر شاعر چقدر اجازه دارد که عجز خود را با شکستن سر و دست عبارت جبران کند؟

و ضبط مصراع در نسخهٔ قزوینی این است: چون صوفیان صومعه دار از صفا رود قریب به همان مضمون است که حافظ جلالی نتوانسته در قالب عبارت بگنجاند. یعنی حافظ دائماً با صدق دل به کوی میکده می‌رود چنانکه صوفیان

صاحب صومعه از سر صفا می‌روند و این نکته مستتر و مشکوک نهاده شده است که این صوفیان از سر صدق و صفا به صومعه می‌روند یا به میکده.

گرچه رفتن صوفی به میکده بعید می‌نماید ولی خواجه در موارد بسیار به آن اشاره دارد: صوفی ز کنج صومعه با پای خم نشست... و موارد بسیار دیگر.

* در غزل

از سر کوی تو هرکو به ملامت برود در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم: گروی آخر عمر از می و معشوقه بگیر حیف اوقات که یکسر به بطالت برود و ضبط قزوینی، «کام دل آخر عمر از می و معشوقه بگیر»: معلوم نشد آیا چیزی باید از می و معشوقه گرو گرفت یا خود آنها را به گرو گرفت. این گرو گیری در آخر عمر برای من معنی روشنی ندارد و در ضبط قزوینی معنی روشن است.

* در غزل

اگر آن طایر قدسی ز درم بازآید در نسخهٔ جلالی آمده:

دارم امیـد بر این اشك چو باران که اگـر
بـرق دولت کـه بـرفت از نظـرم بازآیـد

بعد از اگر قاعدتاً جمله باید صورت شرطی داشته باشد نه قطعی، حال آنکه «برق دولت که برفت از نظرم» جمله خبری و قطعی است. اگر جمله را مرتب کنیم به این صورت در می‌آید:

براین اشك چوباران امید دارم، که اگر برق دولت کـه بـرفت از نظـرم بازآید. عیب دستوری چنین طرز بیانی برای کسی که فارسی زبان مادری اوست محسوس است. ضبط نسخهٔ قزوینی این است:

دارم امیـد بر این ابـر چو باران که دگـر
بـرق دولت کـه بـرفت از نظـرم باز آیـد

بر این ابر چو باران دگر امید دارم که برق دولت که از نظرم رفت بازآید کاتب نسخه دگر را اگر خوانده است.

* در غزل

اگـر به بـادهٔ مشکین دلم کشـد شایـد
که بـوی خیـر ز زهـد ریـا نمی‌آیـد

همین بیت مطلع در نسخهٔ جلالی چنین است:

اگـر به بـادهٔ رنگین دلم کشد شاید اختلاف بر سـر رنگین و مشکین است. آشنایان با تاروپود نسج سخن حافظ رشته‌های پیوندی میان مشکین و بوی خیر مصراع دوم می‌بینند. بادهٔ مشکین باده‌ای است که با مشك معطر شده باشد چنانکه در این مصراع آمده:

چو لاله در قدحم ریز ساقیا می و مشك و این بوی مشك در برابر بوی خیر مصراع دوم است، و با آن مقایسه شده: برای این به باده میل می‌کنم که بوی خوش

مشك از آن می‌آید و برای این به زهد ریائی میل نمی‌کنم که بویی، بوی خیری از آن نمی‌آید. باده رنگین هم که در نسخهٔ جلالی آمده غلط نیست ولی بافت درهم پیچیدهٔ شعر حافظ را ندارد.

و در همین غزل در نسخهٔ جلالی آمده:

به لابه گفتمش ای ماهرو چه باشد اگر
به یك شکر ز تو دلخسته‌ای بیاراید

مصراع دوم صرفنظر از مقایسه فی‌نفسه بی‌معنی است و نکته‌های شیرینی برآن می‌توان گرفت. نخست آنکه دلخسته چه نیازی به آرایش می‌تواند داشته باشد. دوم آنکه با شکر چگونه آرایش می‌کنند؟ در فرهنگ ادب فارسی هرگز شکر از لوازم آرایش به‌حساب نیامده است ودر نسخهٔ قزوینی «به یك شکر ز تو دلخسته‌ای بیاساید». شکر به مثابه داروی آسایش‌بخش بکار می‌رفته و در شعر پیشینیان سابقه دارد. چنانکه سعدی در این بیت آورده:

یکی را تب آمد ز صاحبدلان
کسی گفت شکر بخواه از فلان

واحد شکرکه حافظ ساخته (یك شکر) به آرایش ربطی ندارد ولی می‌تواند مقیاسی برای سنجش بوسه، لبخند یا سخن شیرین باشد. در بیت مورد بحث مقصود از آن بوسه است به قرینهٔ بیت بعدی: به خنده گفت که حافظ خدایرا مپسند که بوسه تو رخ ماه را بیالاید و در این بیت مقصود خنده است:

ای پسته تو خنده زده بر دهان قند
مردم من از برای خدا یك شکر بخند

* در غزل

اگر روم ز پیش فتنه‌ها برانگیزد در نسخهٔ جلالی آمده:

وگر کنم طمع بوسه‌ای به صد افسوس
ز حقه دهنش چون شکر فرو ریزد

به این صورت ناچار فاعل فرو ریزد «بوسه‌ای» است و به صد افسوس قید حالت آن. اما معنی درست درنمی‌آید زیرا قرینه‌ها در بیت و غزل حکایت از تحاشی معشوق دارند چنانکه در مطلع غزل گفته:

اگر روم ز پیش فتنه‌ها برانگیزد. صد افسوس نیز تأکید همین معنی است ضبط قزوینی این است: وگر کنم طلب نیم بوسه صد افسوس ز حقه دهنش چون شکر فرو ریزد فاعل فرو ریزد صد افسوس است، برحال عاشق ناکام.

* در غزل

اگر نه‌بادهٔ غم‌دل زیاد ما ببرد دو مورد درهر دونسخهٔ اساس جلالی غلط بوده که مصححان محترم توجه فرموده و یادآور شده‌اند و برطبق نسخهٔ قزوینی ــ و دیگر نسخه‌ها ــ اصلاح نموده‌اند: یکی مصراع «نهیب حادثه بنیاد ما زجا ببرد» است

که در نسخهٔ اصل و ایاصوفیه هر دو «نهیب حادثه بنیاد جان ما ببرد» بوده است؛ و دیگر مصراع «چگونه کشتی از این ورطه بلا ببرد» که در نسخهٔ اصل «چگونه ورطه از این کشتی بلا ببرد» و در نسخهٔ ایاصوفیه چگونه ورطهٔ این کشتی بلا ببرد بوده است.

اما در این بیت هم اختلاف ضبط وجود دارد: در نسخهٔ جلالی:

دل ضعیفم از آن می‌کشد به طرف چمن
که جان ز مرگ به بیماری از صبا ببرد

و در ضبط قزوینی که جان زمرگ به بیماری صبا ببرد آمده و این یکی از مواردی است که جناب دکتر رجائی در مقالهٔ «به نام خداوند جان آفرین»[۲۶] در اثبات برتری نسخهٔ جلالی بر نسخهٔ قزوینی به شهادت آورده‌اند. در معنی بیت می‌نویسند: «حاصل معنی با همهٔ ضعف تألیف برابر نسخهٔ جلالی آن می‌شود که دل ضعیفم برای آن میل باغ دارد که چون از آنجا باد صبا می‌گذرد بوی یار از او بشنود و از مرگ جان ببرد ولو بیمار بماند.»

برای رسیدن به چنین معنایی باید مقداری از تصورات شخصی بر مفهوم کلمات شعر بیفزاییم و از قالب سخن شاعر دور بیفتیم تا آنجا که رابطهٔ معنی گسسته شود. «به بیماری از صبا» را باید معنی کنیم: «بوی یار از صبا بشنود ولو آنکه بیمار بماند». و حاصل پندارها این باشد که دل ضعیف من می‌خواهد بیمار شود تا از مرگ برهد. مگر بیماری بهتر از ضعف است؟ بیماری خود راهی نزدیکتر به سوی مرگ است. مجموعاً در نظر بنده نه عبارت ضبط جلالی صحیح و روشن است و نه معنایی که به تکلف به آن می‌دهند منطبق با متن و پذیرفتنی؛ ظاهراً چون معنای «بیماری صبا» برای نویسنده مقاله شناخته نبوده صفت بیمار را به صبا منسوب نداشته‌اند و به دل نسبت داده‌اند. خانم دکتر امیر بانو مصفا، در مقاله‌ای با عنوان «بیماری صبا»[۲۷] به آقای دکتر رجائی جواب داده و از ضبط قزوینی دفاع کرده‌اند. خلاصه دفاع ایشان بر این نکته تکیه دارد که بیماری باید صفت صبا قرار گیرد نه دل، و رابطهٔ بیماری را با صبا در حافظ روشن‌کرده‌اند. می‌نویسند: «البته اگر بیت نسخهٔ جلالی را بپذیریم باید حافظ شیرین سخن را به ضعف تألیف نسبت دهیم اما هرگاه برای بیماری صبا معنی محصل درستی یافتیم دیگر وصمت ضعف تألیف از بیت خواجه برداشته خواهد شد.» و نمونه‌هایی از بیماری صبا در حافظ آورده‌اند، مثل چون صبا با دل بیمار و تن بیطاقت؛ با ضعف و ناتوانی همچون نسیم خوش باش و در پایان سخن، به استناد این بیت

۲۶. یغما، شماره ۳۴۳، فروردین ماه ۱۳۵۶.

۲۷. سخن شمارهٔ ۱۱، دورهٔ بیست و پنجم.

رودکی:

یـك چند روزگار جهـان دردمند بـود
به شد که یافت بوی سمن باد را طبیب

برای ضبط قزوینی این معنی را پذیرفته‌اند که دل ضعیف من می‌خواهد بوسیلهٔ بیماری صبا معالجه شود و از مرگ جان ببرد.

می‌نویسند: «ملاحظه می‌کنید باد صبا که وزیدنی آرام و ملایم و خوش دارد همچون بیماری ضعیف و ناتوان است که افتان و خیزان گام بر می‌دارد و ملایمت و آرمیدگی صفت اوست، و آنچه این تعبیر را لطیفتر می‌کند این است که چنین بیماری طبیب هم هست. رودکی می‌فرماید... و همان بیت یك چند روزگار جهان دردمند بود» را می‌آورند. اختلاف من با ایشان در چند نکته است:

۱ـ طبیب بودن صبای بیمار تعبیر را لطیفتر که نمی‌کند هیچ تناقضی بوجود می‌آورد تمام مقدمات سخن اثبات بیماری صبا بود ولی در آخر، به استناد یك بیت رودکی طبیب بودن آن را نتیجه می‌گیرند.

۲ـ درمقایسه بیت رودکی و حافظ نکتهٔ دقیقی ازنظر افتاده و آن اختلاف‌معنی کلمه باد با صباست. این دو از لحاظ معنی و خواص مربوط به خود مساوی نیستند و نویسندهٔ محترم نوسان معنی را به حساب نیاورده و صفت یکی را بـه دیگری داده است. صبا در شعر حافظ مثل نسیم، همان وزش ملایم را دارد که وصف کرده‌اند، و به خوبی می‌توان صفت بیماری و سستی به آن داد، اما باد اعم است از هرنوع وزش. باد در نظر حافظ می‌تواند طوفانی از خشم و غضب باشد چنانکه در این بیت:

گر باد فتنه هـر دو جهـان را به هم زنـد
مـا و چـراغ چشم و ره انتظـار دوست،

می‌تواند چست وچالاك باشد چنانکه دراین بیت: شاید ار پیك صبا ازتو بیاموزد کار زآنکه چالاکتر از این حرکت باد نکرد و از همین بیت خوب فهمیده می‌شود که تفاوت میان باد و صبا برای شاعر تفاوتی محسوس و مورد نظر است. ابتدا پیك صبا را به کندی و تنبلی وصف می‌کند و بعد آرزو می‌کند از تو کار بیاموزد زیـرا تو مثل باد چست و چالاکی و در واقع باد را با صبا در برابر یکدیگر قرار می‌دهد. مثل باد رفتن، که به معنای تند رفتن، در این بیت آمده هنوز در فارسی گفته می‌شود، و به هرحال بنده هرگز برای باد صفت بیماری و برای صبا صفت طبابت ندیده‌ام.

۳ـ بر فرض که میان باد و صبا اختلافی نباشد، صبا هم بیمار باشد و هم مثل باد طبیب، شاعر در این مصراع جنبهٔ بیماری او را در نظر دارد چون می‌گوید «به بیماری صبا ببرد» چگونه بیماری را طبابت معنی کنیم. اگر در عالم ادبیات هر کاری بتوان کرد دیگر سنگی بر سنگـ نخواهد ایستاد. پس نظر خانم مصفا

را دربارهٔ مفهوم بیماری صبا تأیید می‌کنم، اما ناچار مطابق این مفاهیم که در ذهن دارم، معنایی را که برای بیت در نظر می‌گیرند نمی‌توانم بپذیرم. به گمان من عیب در ضبط شعر است. چون هیچ کدام از دو نسخهٔ جلالی و قزوینی صحیح نیست، کوشش برای معنی کردن آنها بی‌فایده است. اکنون برای آنکه از این بحث بیحاصل نگذشته باشیم قدری ازقرار اصلی خود،که مقایسه میان دو نسخهٔ جلالی و قزوینی است عدول می‌کنم و سراغ نسخهٔ بدلها می‌روم. از میان اینها ضبط دو نسخه به نظر معقولتر می‌آید یکی «به همراهی صبا»، و دیگر «به دلداری صبا» و در ذیل نسخهٔ جلالی به این هر دو اشاره شده است. به همراهی صبا، صورتی است که در نسخهٔ جلالی نائینی و پرتو[۲۸] آمده و مناسبت آن این است که چون دل من ضعیف شده به گردش در کنار چمن میل می‌کند تا با صبا ــ که تلویحاً بیمار است و از گوشهٔ چمن می‌گذرد ــ همراه شود و از مرگ دور شود. اما مناسبت بیشتر در دلداری صباست: نسیم صبا فرح بخش است و دل ضعیف من بدین جهت به طرف چمن میل می‌کند که با دلداری و تقویت این باد ملایم از مرگ برهد، دل با دلداری ارتباط منطقی و مستقیم، پیدا می‌کند. نه اشاره به بیماری صبا دارد و نه به طبابت باد.

* در غزل

به آب روشن می عارفی طهارت کرد در نسخهٔ جلالی آمده:

همان که ساغر زرین خور نهان کردند
هلال ماه به دور قدح اشارت کرد

و در نسخهٔ قزوینی همین که ساغر زرین خور نهان گردید «همین که» به معنای به محض اینکه در فارسی مصطلح است و در این مصراع به لحظهٔ نهان شدن خورشید مربوط می‌شود اما «همان که» معمولا به معنای همان کس که یا همان چیز که است. همان که در معنی به محض اینکه استعمال نادری دارد که در سبك کار حافظ نیست. گاهی فردوسی بکار برده است. ظاهراً کاتب خواسته تنوعی، به ابتکار شخصی، به سخن شاعر بدهد و اختلاف دیگر در فعل آخر مصراع است که البته باز ضبط قزوینی رجحان دارد چون بیشتر جنبهٔ ابهام دارد. برای پنهان شدن خورشید فاعلی ــ آن هم به صیغه جمع ــ نیامده است.

* در غزل

به حسن خلق و وفاکس به یار ما نرسد در نسخهٔ جلالی آمده:

دریغ قافله امن کان چنان رفتند
که گردشان به هوای دیار ما نرسد

۲۸. ظاهراً یك نسخهٔ خطی است ، نه کتاب حاضر.

و در نسخهٔ قزوینی «قافله عمر». قافله عمر حرکت دسته جمعی انسانها را در مسیر زمان مجسم می‌سازد و با رفتند که به معنای مردند آمده، مناسبت دارد. برای قافله امن هم شاید بتوان معنایی جور کرد.

* در غزل

بر سر بازار جانبازان منادی می‌زنند در نسخهٔ جلالی آمده:

دختر می گرچه تیز و تلخ و گلرنگ است و مست

گر بیابیدش بــه سوی خـــانـهٔ حافظ بــرید

و مصراع اول در نسخهٔ قزوینی این است دختری شبگرد تند تلخ و گلرنگ است و مست این بیت نیز از همان مواردی است که آقای دکتر رجائی در اثبات برتری نسخهٔ جلالی بر نسخهٔ قزوینی ذکر کرده‌اند «تا دعوی را گواهی باشد»[۲۹] و از شگفتیهای بسیار اینکه نوشته‌اند «ولی صفت شبگرد به شراب دادن موجه بنظر نمی‌رسد» و به نظر من درست معکوس است، یعنی شبگردی صفتی مناسب شراب است، چون پیاله‌ها شب به گردش می‌آیند خانم دکتر مصفا در همان مقاله «بیماری صبا» از ضبط قزوینی به خوبی دفاع کرده و نشان داده‌اند که شبگردی وتندی با صفات شراب مطابقت دارند. از این بحث می‌گذریم. نقطه نگاه من جای دیگری است، و آن «دختر می» است که در نسخهٔ جلالی آمده و نگارندهٔ مقاله بیماری صبا در آن باره چیزی نگفته‌اند. دخت رز، می است، که مثل دختری در حجاب خم و کوزه مستور است؛ اما دختر می چه معنی دارد؟ دختری که خود می است؟ اما در همین غزل گفته دختر رز چند روزی شد که از ما گم شده که‌از دختر رز می را در نظر داشته است. دیگر چگونه می‌تواند از دختر می هم می را در نظر داشته باشد؟

چنین است که بنده معتقدم، صرف نظر از مواردی که خانم دکتر مصفا در رجحان ضبط قزوینی نوشته‌اند، دختر می هم که در نسخهٔ جلالی آمده بی معنی است.

می خود دختر رز است و اگر دختر میداشت نوهٔ رز بوده.

* از غزل

برید باد صبا دوشم آگهـی آورد این بیت بسیار خوب افتاده است:

بجبر خاطر ما کـوش کاین کـلاه نمـد

بسا شکست کـه بـا افسر شهـی آورد

* در غزل

به کوی میکده یارب سحر چه مشغله بود در نسخهٔ جلالی آمده:

۲۹. یغما شمارهٔ ۳۴۳، ص ۲.

قیاس کردم و آن چشم جاودانهٔ مست   هزار ساحر چون سامریش در گله بود

و در نسخهٔ قزوینی «چشم جاودانهٔ مست». جاودانه یعنی دائمی و نمی‌دانم چشم دائمی چه لطف و معنایی دارد؟ از صفتهای چشم شهلا بودن، و خمار بودن و از اینگونه است نه دائمی بودن. اگر ممکن بود جاودانه را بدون اضافه به مست، به صورت مرکب جاودانه‌مست، خواند امکان داشت تعبیری برای سخن در نظر گرفت، ولی فك اضافه وزن را مختل می‌سازد. اما ضبط قزوینی به چندین جهت مناسبت دارد:

جادو یعنی دارای صفت جادویی، و جادو کردن در معنای مجازی یعنی مجذوب کردن که در شعر فارسی در این معنی بسیار بکار رفته است: چشم جادوی تو خود عین سواد سحر است. پس چشم جادو چشمی است که جاذبه دارد. رشته‌های ظریفی جادو را در بیت مورد بحث با سایر اجزاء بیت پیوند می‌دهد بدین شرح: سامری کسی بود که در برابر کرامات موسی به سحر و ساحری متوسل می‌شد و سحر و ساحری در نظر شاعر برابر فریب و نیرنگ است چنانکه گفته:

سحر با معجزه پهلو نزند دل خوش‌دار
سامری کیست که دست از ید بیضا ببرد

در حالی‌که جادو را با کرامات موسی برابر می‌داند، در بیت مورد بحث می‌گوید: آنچه من به قیاس دریافته‌ام آن چشم جاذبهٔ جادویی دارد و به‌راستی معجزه‌گر است چنانکه هزار سامری فریبکار ساحر را در گلهٔ مریدان خود دارد.

بر یك کاتب کم‌سواد چندان ایرادی نیست که کلمهٔ جادوانه را به علت نزدیك بودن حروف دو کلمه «جاودانه» بنویسد. اما وقتی آن را در متن حافظ وارد می‌کنیم نباید فکر کنیم که چشم جاودانه چه معنی دارد؟

• از غزل

بنفشه دوش به گل گفت و خوش نشانی داد نسخهٔ جلالی این بیت تخلص را ندارد.

گذشت بر من مسکین و با رقیبان گفت
دریغ حافظ مسکین من چه جائی داد

• در غزل

بوی خوش تو هرکه ز باد صبا شنید   در نسخهٔ جلالی آمده:

سر خدا که عارف سالك به سر نبرد
در حیرتم که باده‌فروش از کجا شنید

برای به سر بردن معنایی مناسب مقام نیافتم. به سر بردن در خود حافظ، که مناسبترین منبع برای استنباط موارد مشابه است، به معنی گذران عمر، زیستن، آمده است: دمی با غم به‌سر بردن جهان یکسر نمی‌ارزد و این معنی در بیت مورد

بحث مناسبت ندارد. در نسخهٔ قزوینی «سر خدا که عارف سالك به کس نگفت» آمده و معنی روشن است. نگفتن عارف سالك منطقاً به شاعر حق می‌دهد تا حیرت کند که باده‌فروش آن را از کجا شنیده است.

* در غزل

پیش از اینت بیش از این غمخواری عشاق بود در نسخهٔ جلالی آمده:

یاد باد آن صحبت شبها که با زلف توام
مهرورزی بود و با ما شهرهٔ آفاق بود

در مصراع دوم مشکلی هست. فاعل فعل بود در آخر این مصراع چیست یا کیست؟ شهره یعنی مشهور چنانکه در این مصراع آمده: شهرهٔ شهر مشو تا ننهم سر در کوه پس بیت چنین معنی می‌شود: یاد از مصاحبت شبهایی که مرا با زلف تو مهرورزی بود، و شهرهٔ آفاق بود. اما چه چیز شهره آفاق بود؟ جمله ناقص است. این مصراع در نسخهٔ قزوینی چنین است:

بحث سر عشق و ذکر حلقه عشاق بود که عبارت درست و معنی روشن است

* در غزل

چه مستی است ندانم که رو به ما آورد در نسخهٔ جلالی آمده:

علاج ضعف دل من کرشمهٔ ساقیست از این جهت که طبیب آمد و دوا آورد

مصراع دوم از دو نظر ایراد دارد: یکی آنکه «ازین جهت» استعمالی مناسب سبك تغزلی نیست و در جوار ترکیب غزلواره‌ای چون کرشمه ساقی... وصله ناجوری است؛ دیگر آنکه عبارت، به علت نداشتن فعل یا رابطه، نقص دستوری دارد. باید می‌گفت از این جهت بود، یا از این جهت است، که طبیب آمد و دوا آورد. در ضبط قزوینی برآر سر که طبیب آمد و دوا آورد، است.

* در غزل

خوشا دلی که مدام از پی نظر نرود در نسخهٔ جلالی آمده:

به تاج هدهدم از ره مبر که باز سفید ز کبر درپی هر صید مختصر نرود

و در نسخهٔ قزوینی «چو باشه درپی هر صید مختصر نرود». منظور شاعر نشان دادن مناعت خویش است از طریق تشبیه خود به باز سپید، و کبر صفت مناسبی برای بیان این فکر نیست. کبر و مناعت در معنی اختلاف بسیار دارند، کبر مذموم است و مناعت پسندیده و هرگز کسی به صفت کبر ننازیده است. اما در طبع قزوینی شاعر در طرح جذابی مناعت طبع خود را نشان داده است: پرندهٔ تاجداری چون هدهد صید باشه است و شاعر خود را به باز سپید تشبیه می‌کند که به چنین صیدی بی‌اعتناست. می‌گوید من باز سپیدم، باشه نیستم که به دنبال صید هدهد بروم. برای تفصیل سخن رجوع فرمایند به مقالهٔ اینجانب «نقدی بر حافظ مسعود

فرزاد»[۳۰].

* در غزل

خوشست خلوت اگر یار یار من باشد مصراع دوم همین بیت مطلع در نسخهٔ جلالی این است: نه من **بمیرم** و او شمع انجمن باشد و در نسخهٔ قزوینی «نه من **بسوزم** و او شمع انجمن باشد» مردن هم که در نسخهٔ جلالی آمده، برای شمع و شاعر استعمال نامناسبی نیست، می‌توان پذیرفت، اما سوختن است که لطفهای شعر حافظ را دارد. نشان می‌دهم: از شمع دو صفت مشهور است که شاعران را بسیار مجذوب ساخته و هنرمندان از دیدگاه‌های گوناگون به آنها نگریسته‌اند، یکی جلوه‌گری از طریق نورافشانی و دیگر سوختن و اشك ریختن، و علی‌القاعده این دو ملازم یکدیگرند، تا نسوزد جلوه‌گری نمی‌کند. اما حرف شاعر در بیت مورد بحث این است که دربارهٔ من و معشوقم این قاعدهٔ ناگزیر تغییر کرده است. سوختن نصیب من و جلوه کردن نصیب او شده است، که طبعاً سوختن شاعر مجازاً حسادت ورزیدن و غم خوردن است. اما مردن که در نسخهٔ جلالی آمده در مرحلهٔ نخست سوختن و جلوه کردن و ملازمهٔ این دو را که طرح سخن است، از میان برده و در مرحله دوم، مردن حسادت مستمر عاشق را نمی‌رساند، چون نوعی است از فراغ و پایان. مضمون سوختن عاشق و جلوه کردن معشوق در اشعار شاعران پیش از حافظ هم با این دو حالت شمع مقایسه شده است، از جمله در این رباعی از امیر معزی:

گر نور مه و روشنی شمع توراست
این کاهش و سوزش من از بهر چراست
گر شمع توئی مرا چرا باید سوخت
ور ماه توئی مرا چرا باید کاست[۳۱]

مضمون بیت حافظ با رباعی امیر معزی بقدری به‌هم نزدیکند که گویی حافظ، در سرودن بیت فوق این رباعی را در نظر داشته است.

* در غزل

دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند در نسخهٔ جلالی آمده:

صد آب رو به نیم نظر می‌توان خرید
خوبان در این معامله تقصیر می‌کنند

و در نسخهٔ قزوینی «صد ملك دل به نیم نظر می‌توان خرید» که به‌نظر بنده رجحان دارد، این رجحان گرچه برای من محسوس است ولی نتوانستم برای بیان آن

۳۰. مقالات و بررسیها . دفتر ۱۳ـ۱۶ ، ص۲۷۷.

۳۱. دیوان امیر معزی به تصحیح عباس اقبال، چاپ کتابفروشی اسلامیه، ۱۳۱۸ شمسی صفحه ۸۰۱.

دلایلی بدست آورم. ناچار، تا یافتن دلیل کافی می‌گویم به ذوق من «صد ملك دل» بهتر از صد آب رو است و چون می‌دانم اینگونه قضاوت ذوقی نه کافی است و نه مقبول این مورد را به‌حساب موارد نقد نمی‌گذارم. نادیده انگارید. اینگونه موارد بسیار بوده که این یکی را به عنوان نمونه ذکر کردم.

* در غزل

در ازل هرکو به فیض دولت ارزانی بود   در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم:

بی‌چراغ و جام در خلوت نمی‌یارم نشست

زانکه گنج اهل دل باید که ویـرانی بود

در مصراع دوم دو عیب وجود دارد: ۱ـ چون گنج در ویرانه یافت می‌شده، می‌شود گفت گنج اهل دل باید در ویرانی یا در ویرانه باشد، ولی باید که ویرانی بود معنی ندارد ۲ـ این مصراع با مصراع اول ارتباط ندارد، زیرا بعد از «زانکه»، منتظریم دلیلی بشنویم که چرا شاعر بی‌چراغ و جام نمی‌تواند در خلوت بنشیند و ویرانی بودن گنج اهل دل جوابی به این انتظار نمی‌دهد. این مصراع چنانکه گفتم بیان ناقصی است از این مفهوم که «گنج اهل دل باید در ویرانه باشد» و ضبط قزوینی این است: بی‌چراغ جام در خلوت نمی‌یارم نشست   زانکه گنج اهل دل باید که نورانی بود، هر دو مصراع آن با ضبط جلالی اختلاف دارد: چراغ جام به جای چراغ و جام و نورانی به جای ویرانی. مصراع دوم این ضبط هم خالی از اشکال نیست. کلمهٔ گنج در این مصراع یقیناً اشتباه است، زیرا با صفت نورانی که برای آن آمده مناسبت ندارد. پس در این مورد نیز ناچار از قرار اولیه خود که تنها مقایسه دو نسخهٔ قزوینی و جلالی است عدول می‌کنم و به سراغ نسخه‌های دیگر می‌روم[۳۲]. مصراع دوم چنانکه در ذیل حافظ جلالی نوشته شده در نسخه‌های ادیب برومند، خانلری، ستایشگر، فرود، جامع نسخ بدین صورت است:

زانکه کنج اهل دل باید که نورانی بود   و به نظر بنده این صحیح است، یعنی کنج توضیح و معادل خلوت در مصراع اول است و مناسبت کامل دارد با نورانی بودن و روشن شدن از چراغ درخشان جام، ماحصل سخن شاعر اینکه بی‌ـ جوهر سیال شراب نمی‌توانم در کنج خلوت به تفکر پردازم، پس جام را به چراغی تشبیه کرده که کنج انزوای عارف را روشن می‌سازد. تصور می‌کنم مضمون ساده‌ای است.

و آنچه دربارهٔ علت وجود اختلاف نسخ درمورد این بیت حدس می‌زنم اینکه،

۳۲. درصفحه ۴۰۱، غلطنامه نسخهٔقزوینی گنج به کنج اصلاح شده ولی با اضافه‌کردن علامت ظ، ظاهراً، دراین اصلاح تردیدکرده است.

چون به قاعدهٔ مراعات النظیر در حافظ غالباً بعد از گنج ویرانه و خرابه می‌آید، نویسندهٔ نسخهٔ جلالی تصور کرده هرجا گنج آمد باید ویرانه یا ویرانی هم بیاید، غافل از آنکه در این مورد خود کلمه گنج غلط نوشته کنج است و اشتباهی اشتباه دیگر را سبب شده است. اما کاتب نسخهٔ قزوینی بر اثر شبیه بودن شکل نوشتنی کلمهٔ گنج با کنج دچار اشتباه شده است. از نسخه‌نویسان بگذریم شگفتی واقعی من از جای دیگر است. چگونه مرد ذره‌بین موشکافی همچون علامهٔ قزوینی به غلط بودن نسخه توجه نکرده و آن را به چاپ رسانده و حتی نسخهٔ بدلی هم نداده است. به‌هرحال چاپ و انتشار یك متن بی‌معنی بر کسی بخشوده نیست، مگر آنکه بی‌معنی بودن آن را تذکر دهد و کار خود را در حد یك نسخهٔ عکسی معرفی کند، نه چاپ انتقادی. در غیر این صورت خواننده به دنبال معنی سرگردان خواهد شد و این یك خدمت فرهنگی نیست. همین جا یادآوری کنم که ضبط این بیت در حافظ انجوی هیچ کدام از عیبهای گفته شده را ندارد ولی مصححان محترم به آن التفاتی نکرده و در نسخهٔ بدلها اشاره‌ای نفرموده‌اند. یك نکته را نیز یادآوری کنم که در مصراع اول هم چراغ جام نسخهٔ قزوینی صحیح است نه چراغ و جام نسخهٔ جلالی زیرا مقصود شاعر این است که جام شراب برای روشنایی کافی است و حاجتی به چراغ نیست؛ جامی که خود چراغ است و صورتی که در نسخهٔ جلالی آمده از این نکتهٔ شاعرانه غفلت دارد.

* در غزل

درخت دوستی بنشان که کام دل به بار آرد   نسخهٔ جلالی این بیت را اضافه بر نسخهٔ قزوینی دارد:

ز کار افتاده‌ای ایدل که صد من بـار غم داری
برو یك یك منی درکش که در حالت به کار آرد

به نظر بنده این طرز بیان خام و عاری از ظرافت نمی‌تواند از حافظ باشد. «یك یك منی» چگونه می‌تواند سخن حافظ باشد[۳۳].

* در غزل

دست از طلب ندارم تا کام من برآید   در نسخهٔ جلالی آمده:

بگشای تربتم را بعد از وفات و بنگر   کز آتش درونم دود از دهن برآیـد

اصطلاحاً می‌توان گفت دود از دلم برآمد یا دود از سرم برآمد، اما درآمدن دود از دهن، آن‌هم بعد از وفات مفهوم شگفت‌انگیزی است، که هیچ زمینه‌ای در زبان فارسی ندارد. ضبط قزوینی «دود از کفن برآید» است، که با سایر اجزاء بیت

۳۳. نیز رجوع کنید به مقالهٔ اینجانب با عنوان « نقدی برحافظ مسعود فرزاد» مقالات و بررسیها، دفتر ۱۳ ــ ۱۶ ص۲۶۸.

مثل تربت و وفات مناسبت تام دارد. بعلاوه دهن به صورت قافیه در بیت چهارم همین غزل آمده .

خودکام تنگدستان کی ز آن دهن برآید که عیب تکرار قافیه نیز بر عیب قبلی افزوده می‌شود.

بیت چهارم همین غزل چنانکه گفتم در نسخهٔ جلالی این است :

از حیرت دهانش آمد به تنگ جانم
خود کام تنگدستان کی زان دهن برآید

و در نسخهٔ قزوینی «از حسرت دهانش». حیرت برای دهان که غالباً به نقطه تشبیه می‌شود بی مناسبت نیست ولی در این بیت چون مربوط به محرومیت تنگدستان است حسرت ترجیح دارد .

ودرهمین غزل نسخهٔ جلالی این بیت را اضافه دارد :

بر بوی آنك در باغ یابد جلا ز رویت
آید نسیم و هر دم گرد چمن برآید

به نظر بنده حق با نسخهٔ قزوینی است که این بیت را ندارد. طرز بیانی چنین ناهموار از حافظ بدور است.

● در غزل

دل از ما برد و روی از ما نهان کرد در نسخهٔ جلالی آمده:

سحر تنهائیم در قصد جان بود خیالش لطفهای بیکران کرد

و در نسخهٔ قزوینی «شب تنهائیم در قصد جان بود» مطابق ضبط جلالی تنهایی فاعل است و سحر قید زمان. یعنی به هنگام سحر تنهایی در قصد جانم بود، و مطابق ضبط قزوینی شب تنهایی در قصد جان شاعر بوده است. اما سحر هنگام طلوع خورشید و درس و دعای شاعر در عالم تنهایی خویش است، و بدین جهت همه جا از عوالم سحر به نیکی یاد کرده است، نظیر سحر با باد می‌گفتم حدیث آرزومندی، خطاب آمد که واثق شو به الطاف خداوندی سحرم هاتف میخانه به دولتخواهی، گفت بازآی که دیرینهٔ این درگاهی؛ ما درس سحر درره میخانه نهادیم . . .

چگونه خلوت تنهایی این فضای روحانی ناگهان چهره درهم کشیده و قصد جان شاعر کرده است. فضای شعر با ظلمت شب، آن هم شب تنهایی سازگار است. شب اگر با وصال همراه باشد ایده‌آل شاعر است و اگر با فراق و تنهایی همراه باشد جانفرساست، که می‌تواند شاعر نازکدل را از پا درآورد.

● در غزل

دلی که غیب نمایست و جام جم دارد در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم:

ز ما بهای می اکنون چو گل دریغ مدار که عقل کل به صدت عیب متهم دارد

و در نسخهٔ قزوینی «زر از بهای می اکنون...» مفهوم مصراع اول در نسخهٔ جلالی

بر من روشن نیست. شاید این باشد کـه: همچنانکه گل بهای می از مـا دریغ نمی‌دارد تو هم بهای می از ما دریغ مدار، ولی مگر گل بهای می به کسی می‌دهد. نمی‌دانم چه کنایه‌ای در این سخن نهفته است. اما زیبایی تصویر خیال و مناسبات و روابط کلمات شعر با یکدیگر در ضبط قزوینی ـ زر از بهای می ـ ظاهر می‌شود. برگهای گل در تصور شاعر سکه‌های زر هستند، و گل، چنانکه همیشه رسمش بوده در مجالس عیش و سرور شرکت می‌کند، همدم میخواران می‌شود و وقتی زرکها را نثار شادخواران کرد پژمرده می‌شود. خطوط اصلی همین تصویر در این بیت نیز ترسیم شده است:

چو گل گر خرده‌ای داری خدا را صرف عشرت کن

کـه قـــارون را غلطهـا داد سودای زر انـــدوزی

بر این قیاس معنی بیت مورد بحث این می‌شود که : چون گل از خرج کردن زر خود به خاطر می دریغ نورزیده تو هم زر از بهای می دریغ مدار وگرنه عقل کل به بیماری فکری متهمت خواهد کرد .

می در این بیت نماد عیش و خوشگذرانی است. و می‌تواند باشد.

* در غزل

دمی با غم به سر بردن جهان یکسر نمی‌ارزد در نسخهٔ جلالی آمده:

رقیبم سرزنشها کرد کز این باب رخ برتاب

چه افتاد این سر ما را که یك افسر نمی‌ارزد

که معنی آن این است: دربان مرا سرزنشها کردکه از در این خانه به جای دیگر برو و چه شده است که سر ما به یك تاج نمی‌ارزد. مضمون بیت گله شاعر از کم بها بودن سر خویش است، اما چه کسی ازبابت گله گزاری می‌گوید چرا سر ما به اندازهٔ افسر سلطنت ارزش ندارد. این توقع کمی نیست که از نبود آن گله کنند معمولا می‌گویند چرا ما به اندازهٔ فلان چیز کم بها ارزش نداریم. ضبط قزوینی این است: چه افتاد این سر ما را که خاك در نمی‌ارزد. یعنی خاك در برابر در خانهٔ معشوق هست ولی دربان به ما اجازه نمی‌دهد که مثل خاك در برابر در خانهٔ معشوق بر زمین بیفتیم. برای گله از معشوق خود را با خاك در مقایسه می‌کند نه با تاج سلطنت.

* در غزل

دوستان دختر رز توبه ز مستوری کرد نسخهٔ جلالی این بیت را اضافه دارد:

جای آنست که در عقد وصالش گیرند

دختر مست چنین کین همه مستوری کرد

مصراع دوم خالی از ایراد نیست. برای توضیح رجوع فرمایند به مقالهٔ اینجانب

«نقدی بر حافظ مسعود فرزاد»[۳۴].

* در همین غزل این بیت در نسخهٔ جلالی چنین است:

ننهفت آب که رنگش به صد آتش نرود
آنچه با خرقه صوفی می انگوری کرد

خوشبختانه مصححان محترم متوجه شده‌اند که «ننهفت» معنا ندارد و ذیل صفحه تذکر داده‌اند. ولی معلوم نیست چرا این غلط فاحش را در متن اصلاح نکرده‌اند. اگر منظور حفظ امانت نسخه بود حق بود در همهٔ موارد تنها متن دو نسخه را چاپ می‌کردند ولی بسیاری موارد مشاهده شده است که متن را بر طبق نسخهٔ قزوینی ــ یا دیگر نسخ ــ اصلاح کرده‌اند. و در نسخهٔ قزوینی «نه به هفت آب که رنگش به صد آتش نرود» آمده است.

* در غزل

دوش از جناب آصف پیک بشارت آمد در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم:

دریاب مجلس او دریاب وقت دریاب
هان ای زیان کشیده وقت تجارت آمد

از یك سو، سه بار آمدن «دریاب» در مصراع اول سخن را سرد کرده، و از سوی دیگرمجلس او باتجارت‌زیان‌کشیده ارتباط مشخص‌ومعلومی‌ندارد. ضبط قزوینی‌این است:دریاست‌مجلس اودریاب‌وقت و دریاب، دریا در فرهنگ ادب فارسی‌کان نعمت و بخشش است: به دریا در منافع بیشمار است، یا گر دل و دست بحر و کان بودی، دراین بیت هم شاعر مجلس او را به دریا، به‌مثابه منبع‌فیض، تشبیه می‌کند وارتباط دریا با تجارت در مصراع دوم رابطه‌ای روشن و شناخته شده است، که دریا عرصهٔ تجارت است و در آنجا می‌توان دریافت: دریاب وقت و در یاب. ضبط جلالی شعر را از جهت لفظ و معنی از سکه انداخته است.

* در غزل

دوش می آمد و رخساره برافروخته بود در نسخهٔ جلالی آمده:

دل بسی خون به هم آورد ولی دیده بریخت
الله الله که تلف کرد و که اندوخته بود

و در نسخهٔ قزوینی «دل بسی خون به کف آورد . . .»

به‌کف آوردن بیان دیگری است از بدست آوردن، و در برابر تلف‌کردن مصراع دوم است: هر چه دل به دست آورد دیده فرو ریخت. مناسبت خون و کف نیز فراموش نشود که به علاقه مجاورت برای بازی با ذهن خواننده آمده است. ولی خون به هم آوردن نه معنای مناسبی دارد و نه با سایر اجزاء بیت ربطی.

۳۴. مقالات و بررسیها، دفتر ۱۳ـ۱۶.

* در غزل
دیدی ایدل که غم یار دگر بار چه کرد   در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم:
آنك پر نقش زدی دایـــرهٔ مینـــائـی
کس ندانست که در گردش پرگار چه کرد
خلقت آسمان که منظور شعر است یك بار از جانب خالق انجام شده، حال آنکه زدی ماضی استمراری است و در بارهٔ عملی گفته می‌شود که مداومت داشته باشد. ضبط قزوینی این است: آنکه پر نقش زد این دایرهٔ مینائی   زد ماضی مطلق است یعنی عملی که یك بار اتفاق افتاده است: خلقت دایرهٔ مینائی.

* در غزل
راهی بزن که آهی بر ساز آن توان زد   در نسخهٔ جلالی آمده:
بر عزم کامـــرانی فالـــی بزن چه دانـی
ممکن که گوی فرصت در آن میان توان زد
مصراع دوم به علت نداشتن فعل یا رابطه ناقص است. باید می‌گفت ممکن است یا ممکن بود. در نسخهٔ قزوینی بیتی به این صورت نیست.

* در غزل
رسید مژده که آمد بهار و سبزه دمید   در نسخهٔ جلالی آمده:
ز میوه‌های بهشتی به ذوق دریابد
هر آنکه سیب زنخدان شاهدی بگزید
ذوق یعنی مزه و لذت این می‌شود که از میوه‌های بهشتی به مزه دریابد هر ــ که مزهٔ بوسهٔ یار را چشید و ملاحظه می‌شود که مصراع اول بیان درستی ندارد. ضبط قزوینی این است:

ز میوه‌های بهشتی چه ذوق دریابد
هر آنکه سیب زنخدان شاهدی نگزید
همان مضمون با بیانی بسیار سلیس و محکم. موضوع به صورت استفهام انگاری طرح شده است: اگر کسی مزهٔ بوسهٔ معشوق را دریافت دیگر میوه‌های بهشتی برای او چه مزه‌ای دارند؟

* از غزل
روشنی طلعت تو ماه ندارد   این دو بیت بسیار خوب در نسخهٔ جلالی افتاده است:

تا چه کند   با رخ تو   دود دل من
آینـــه   دانـــی کـــه   تاب   آه   نـــدارد
شوخی نرگس نگر که پیش تو بشکفت
چشـــم دریـــده ادب نگـــاه نـــدارد
* غزلی با مطلع   زدل برآمدم و کار برنمی‌آید   در نسخهٔ جلالی آمده که

هفت بیت دارد.

مصححان محترم ذیل صفحه یادآور شده‌اند که این غزل در نسخهٔ قزوینی نیست. اما چهار بیت این غزل در غزلی که در نسخهٔ قزوینی به مطلع نفس برآمدوکام از تو برنمی‌آید وجود دارد. بنابراین به طور قطع نمی‌توان‌گفت درنسخهٔ قزوینی نیست.

* در غزل

زهی خجسته زمانی که یار باز آید بیت تخلص در نسخهٔ جلالی این است:

ز نقشبند قضا هست امید آن حافظ

که همچو سرو به دست نگار باز آید

فاعل باز آید ناچار نقشبند قضا در مصراع اول است. نقشبند قضا یعنی آفریننده حوادث جهان: خدا. پس معنی این است که از آفریننده جهان امید آن هست که مثل سرو به دست معشوق باز آید، باز آمدن خدا به دست معشوق نه معنی صوری دارد و نه تعبیر عرفانی. اما این سخن حافظ نیست. در نسخهٔ قزوینی آمده است:

ز نقشبند قضا هست امید آن حافظ

که همچو سرو به‌دستم نگار باز آید

کلمات بیت را که مرتب کنیم می‌شود: حافظ از نقشبند قضا امید آن هست که نگار همچو سرو به دستم باز آید. که در این صورت فاعل باز آید نگار خواهد بود. اما معنی: نقشبند کسی بوده که از طریق خالکوبی یا رنگ و حنا بر دست و ساعد مردم نقش و نگار می‌آفرید. این نقش غالباً هم درخت سرو بوده است. در بیت مورد بحث شاعر آفرینندهٔ جهان را نقشبند قضا گفته و آرزو دارد که این آفریننده نگارش را مثل سروی سرفراز به دست او باز آورد. نه اینکه نگارنده به دست او باز آید.

* در غزل

سالها دفتر ما در گرو صهبا بود در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم:

قلب اندوده حافظ براو خرج مکن که معامل به همه عیب نهان بینا بود

و ضبط قزوینی: قلب اندوده حافظ بر او خرج نشد کین معامل به همه عیب نهان بینا بود طبق ضبط جلالی هر معاملی به همه عیوب نهان بینا بوده و این خلاف واقع و معمول است. و طبق ضبط قزوینی یار شاعر است که قلب شناس است چون قیدکرده این معامل.

* در غزل

سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد در نسخهٔ جلالی آمده:

گوهری را که بپرورد بسا در همه عمر

طلب از گمشدگان لب دریا می‌کرد

و در نسخهٔ قزوینی «گوهری کز صدف کون و مکان بیرون بود» از آغاز غزل سخن

در زمینهٔ عرفان است و گوهر گمشده در این بیت آفریدگار جهان. صدف کون و مکان با این مروارید گمشده مناسبت معنوی دلپذیری دارد و این هر دو با گمشدگان لب دریا در مصراع بعدی مربوط می‌گردد. ضبط جلالی با حذف صدف کون و مکان همه ارتباطات ظریف سخن را بریده است و در مقابل آن «بپرورد بسا» را با این بیان سست آورده.

* در غزل

ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم:

به بوی او دل شیدای عاشقان چو صبا

فدای عارض نسرین و چشم نرگس شد

و در نسخهٔ قزوینی «دل بیمار عاشقان». دل شیدا گر چه اصطلاح پر استعمال حافظ است در این بیت مناسبت ندارد. به جهات زیر دل بیمار صحیح است: ۱ـ اینکه دل عاشقان را به صبا تشبیه کرده ــ چو صبا ــ و بیماری صفت صباست. رجوع فرمایند به مقالهٔ بیماری صبا[۳۵]، از خانم دکتر امین بانوی مصفا ۲ـ فدا شدن در مصراع بعدی با بیماری مناسب است نه با شیدایی .

* در غزل

سحر بلبل حکایت با صبا کرد در نسخهٔ جلالی این بیت به این صورت است:

نقاب گل کشیده زلف سنبل گره بند قبا چون غنچه وا کرد

بیت با این صورت از دو عیب کلی برخوردار است که هر کدام مکمل دیگری است، نخست اینکه کشیدن نقاب گل بوسیلهٔ زلف سنبل در عالم حقیقت که معنی ندارد در تعبیر و مجاز نیز بیمعنی است زیرا زلف سنبل خود معشوق شاعران است نه نقاب از چهرهٔ گل بردار، عیب دوم غلط بودن ردیف بیتهاست که در معنی اثر کرده. ردیف بیتها این است:

گر از سلطان طمع کردم خطا بود

ور از دلبر وفا جستم جفا کرد

نقاب گل کشیده زلف سنبل

گره بند قبا چون غنچه وا کرد

ملاحظه می‌شود که میان دو بیت بالا ارتباطی نیست. اما در ضبط قزوینی در مرحلهٔ اول ردیف ابیات غیر از صورتی است که در بالا آمده و خود معنی را روشن می‌سازد، و در مرحلهٔ دوم این مصراع به صورت نقاب گل کشید و زلف سنبل است، که مجموعاً دو بیت با تغییر ردیف و اختلاف ضبط به این صورت درمی‌آید:

۳۵. رك به سخن، شمارهٔ ۱۱ دورهٔ بیست‌وپنجم .

خوشش باد آن نسیم صبحگاهی
که درد شب نسیبان را دوا کرد
نقاب گل کشید و زلف سنبل
گره بند قبای غنچه وا کرد

پس نسیم صبحگاهی در بیت نخست برای افعال کشید و وا کرد فاعل واقع می‌شود، و معنی این که : خوش به حال آن نسیم صبحگاهی که بر پیشانی شب زنده داران وزید، درد خمارشان را درمان کرد و ــ همین نسیم ــ نقاب از چهرهٔ گل کشید تا شکفته شود، زلف سنبل را برای مغازله کشید، و بند قبای غنچه را به قصد عشقبازی وا کرد.

ضبط جلالی به علت نامرتب بودن ردیف ابیات، و نیز ضبط «کشیده» به جای «کشیدو» از معنی پرت افتاده است. در چاپ سوم جلالی همهٔ موارد ضبط این غزل مثل چاپ دوم است جز آنکه به جای نقاب گل، بقاب گل ضبط کرده است بی آنکه تذکری دهد علت این تغییر چه بوده است «بقاب گل» مشکل تازه‌ای بر مشکلات چاپ دوم افزوده است. نمی‌دانم چه مفهومی دارد. زلف سنبل را به قاب گل کشید!

* در غزل

سحر چون خسرو خاور علم بر کوهساران زد سه بیت عالی از نسخهٔ جلالی افتاده است از جمله:

ز شمشیر سرافشانش ظفر آن روز بدرخشید
که چون خورشید انجم سوز تنها بر هزاران‌زد

* در غزل

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند نسخهٔ جلالی بیتی دارد به این صورت :

لخلخه سای شد صبا دامن پاکش از چه روی
خاك بنفشه زار را مشك ختن نمی‌کند

به گمان من لخلخه، صرف نظر از معنی، لفظاً کلمه‌ای نیست که پذیرای طبع زیبایی شناس شاعر باشد. این بیت در نسخهٔ قزوینی نیست. در عوض سه بیت خوب نسخهٔ قزوینی در این غزل نیست.

* در غزل

سمن بویان غبار غم چو بنشینند بنشانند مصراع دوم همین بیت در نسخهٔ جلالی این است:

پریرویان قرار دل چو بستانند بستانند و در نسخهٔ قزوینی «قرار از دل چو بستیزند بستانند». اگر بستانند دوم را در ضبط جلالی علامت تأکید بگیریم بیت بی‌معنی نیست، اما نسخهٔ قزوینی سخن تازه‌ای دارد: در برابر مصراع اول‌که می‌گوید پریرویان وقتی می‌نشینند غم از خاطر می‌برند در مصراع دوم می‌گوید

اما وقتی ستیزه می‌کنند انسان را بیقرار می‌سازند.

و در همین غزل در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم :

سرشك گوشه گیران را چو دریابند دریابند
رخ از مهر سحرخیزان بگردانند اگر دانند

فاعل همهٔ افعال این بیت سمن‌بویان مطلع غزل است، و طبق این ضبط معنی این است که سمن بویان اگر معنی اشك گوشه گیران را دریابند مروارید یافته‌اند، و اگر دانا باشند از مهر سحرخیزان روی برمی‌گردانند. اما مصراع دوم معنای معقولی ندارد زیرا شاعر هرگز با سحر خیزان عداوتی نداشته است. او خود را از زمرهٔ سحرخیزان می‌داند و همه جا از آنها به نیکی یاد کرده است:

صبح خیزی و سلامت طلبی چـون حافظ یا با دعای شب‌خیزان ای شکر دهان مستیز و ضبط نسخهٔ قزوینی این است:

رخ از مهر سحرخیزان نگردانند اگر دانند سمن بویان اگر دانا باشند رخ از مهر سحرخیزان بر نمی‌گردانند. کاتب نسخهٔ جلالی غالباً افعال مثبت را منفی می‌کند. هر چه شد، شد.

و در همین غزل در نسخهٔ جلالی آمده:

چو منصور از مراد آنانکه بردارند بر دارند
بدین درگاه حافظ را چو می‌خوانند می‌خوانند

و ضبط قزوینی این است «چو می‌خوانند می‌رانند» و این معنی با مصراع اول و زمینهٔ سخن مناسب است. در مصراع اول می‌گوید آنانکه مثل منصور از مراد بهره دارند بر دار می‌روند، چنانکه وقتی حافظ را به درگاه دعوت می‌کنند پذیرایی نمی‌کنند بلکه می‌رانند.

ضبط جلالی معکوس این معنی را القاء می‌کند: وقتی می‌خوانند دوباره به تأکید می‌خوانند.

* در غزل

شراب و عیش نهان چیست کار بی‌بنیاد در نسخهٔ جلالی آمده:

مگــر که لاله **ندانست** بیوفایی دهــر که تابزاد و بشد جام می ز **کف ننهاد**

و در نسخهٔ قزوینی «مگر که لاله **بدانست** بیوفایی دهر» طرز فکر اپیکوری شاعر در سراسر دیوان توجه به بیوفایی دهر و از **کف** ندادن جام باده است و در این بیت هم که به لاله اظهار ارادت می‌کند به همین جهت است که بیوفایی دهر را (بدانست) و در سراسر عمر جام گلگون بر**کف** دارد. آنکه بیوفایی دهر را ندانست دچار حرص و آز شد، فرصت را مغتنم نشمرد و عمر را درپی مال و مقام تلف کرد.

* در غزل

عکس روی تو چو در آینه جام افتاد این شاه بیت غزل در نسخهٔ جلالی نیست.

این همه عکس می و نقش مخالف که نمود
یك فروغ رخ ساقیست کـه در جـام افتاد

* در غزل
غلام نرگس مست تو تاجدارانـنـد این دو بیت دلنشین از نسخـهٔ جلالی افتاده است:

نه من بر آن گل عارض غزل سرایم و بس
که عنـدلیب تـو از هر طـرف هزارانـند
بیـا بـه میکـده و چهـره ارغـوانی کن
مـرو بـه صومعـه کانجـا سیاهکارانند

* در غزل
قتل این خسته به شمشیر تو تقدیر نبـود بیت تخلص در نسخـهٔ جلالی این است:

آیتی بـود عذاب انده حافظ بی‌دوست
کـه بر هیچ کسش حاجت تفسیر نبـود

با تأسف باید بگویم که ضبط قزوینی هم عین همین است و هیچ کدام به نظر بنده رسانندهٔ معنی مورد نظر شاعر نیست. صورت صحیح مصراع این است: آیتی بد ز عذاب انده حافظ بی دوست که قزوینی و جلالی هر دو ذیل صفحه به عنوان نسخهٔ بدل آورده‌اند. و اشاره به آیات عذاب در قرآن است: اندوه حافظ در فراق دوست آیتی از آیات عذاب بود. و بدون ز در (زعذاب) چنین اشاره‌ای از شعر فهمیده نمی‌شود. و برای اینکه ز در شعر بگنجد ناچار باید به‌جای بود (بد) آورده شود.

* در غزل
کسی که حسن خط دوست در نظر دارد در نسخهٔ جلالی این بیت اضافه آمده است:

بزد رقیب تو روزی به سینه‌ام بی‌تیر ز بس که تیر غمت سینه پی سپر دارد

بزد به سینه‌ام ـ با تیر یا بی‌تیر فرقی نمی‌کند ـ بیانی زمخت و عامیانه است و در غزل حافظ نمی‌گنجد. این بیت در نسخهٔ قزوینی نیامده. اما مصححان نسخهٔ جلالی یك جا در ذیل صفحه نوشته‌اند قزوینی به جای بی‌تیر، تیری ضبط کرده است[۳۶] و بلافاصله در سطر بعد می‌نویسند، چاپ قزوینی این بیت را ندارد:

* در غزل
کلك مشکین تو روزی که زما یاد کند در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم:

۳۶. نسخهٔ حاضر صفحهٔ ۲۷۶ زیرنویس شمارهٔ ۴.

امتحان کن که بسی جام مرادت بدهند   گر خرابی چو مرا لطف تو آبـاد کند

و در نسخهٔ قزوینی «گنج مرادت بدهند». جام مراد بیمعنی نیست، ولی اگر مقصود از مقایسه دو نسخه انتخاب صورتی مرتبط‌تر و غنی‌تر باشد باید گنج مراد را بپذیریم، زیرا با خرابی مصراع بعد مناسبت دارد. شاعر گمان دارد گنج در خرابه است و جای دیگر گفته: گنج عشق خود نهادی در دل ویران ما... در بیت مورد بحث‌هم می‌گوید اگر به لطف خود خرابی مثل مرا آباد کنی، گنجی که در دل خراب خود دارم نصیب تو خواهد شد. شاید توجیه سخن این باشد که برای آباد کردن باید زمین را بکنند و گنج کشف می‌شود. اما جام مراد با خراب و آباد کردن خرابه نامربوط است. و این بیت بسیار خوب غزل در نسخهٔ جلالی نیست:

شاه را به‌بود از طاعت صد سالـه و زهد
قـدر یك ساعته عمـری که در او داد کنـد

فضای غزل مجموعاً گواهی می‌دهد که شاعر با شاهی سخنی دارد و شاید نقطهٔ نگاه و پیام اصلی او مضمون همین یك بیت بوده است.

* در غزل

کنون که در چمن آمد گل از عدم به وجود   چند مورد اختلاف جزئی هست: در همین مصراع اول در نسخهٔ جلالی، «کنون که از چمن آمد» است به جای در چمن آمد، «چو گل سوار شود در هوا سلیمان‌وار» به جای «برهوا سلیمان‌وار» که در هر دو مورد ضبط قزوینی سلیس‌تر و معقولتر است. و در همین غـزل این بیت که در آن اشاره‌های اساطیری بسیار مثل تارهای ظریف ابریشم درهم بافته شده و از جهت صنعت ایجاز شاهکار بی‌همتاست، در نسخهٔ جلالی نیست.

به باغ تـازه کن آئین دین زرتشتی   کنون که لاله برافروخت آتش نمرود

* در غزل

گر میفروش حاجت رندان روا کند   مصراع دوم همین بیت در نسخهٔ جلالی این است:

ایزد گنه ببخشد و دفع وبا کند   و در نسخهٔ قزوینی «دفع بلا کند». بلا اعم است از طاعون و وبا ودیگر بلیات ارضی و سماوی و با کلیت بیان شاعر مناسبتر. نمی‌دانم، شاید هم در زمان حافظ وبایی آمده بوده اما ارتباط شراب دادن میفروش و زایل شدن بیماری ــ چنانکه بعضی خواسته‌اند چنین ارتباطی برقرار سازند ــ کار آسانی نیست.

* در غزل

گفتم کیم دهان و لبت کامران کنند   در نسخهٔ جلالی آمده:

گفتم که خواجه کی به سر حجله می‌رود   گفتا سحر که مشتری و مه قران کنند

سحر به حجله رفتن خواجه، فکر دوریست همانا که خطا می‌بینم. مجموعه غزل حکایت از این دارد که شاعر آن را در خوشباش و مدح خواجه‌ای سروده که قصد

عروسی داشته است. بعید نیست که قران مشتری و مه مقارن این عروسی هنگام سحر بوده است، و شاعر خواسته مقارنه‌ای بوجود بیاورد. درهرحال ضبط‌قزوینی این است «گفت آن زمان که مشتری و مه قران کنند» و از هر جهت مشکل را حل می‌کند. آن زمان سحر را هم شامل می‌شود بی‌آنکه وقت دور و دقیقی معین کرده باشد.

* در غزل

مسلمانان مرا وقتی دلی بود   این بیت در نسخهٔ جلالی چنین است:

مگر دیگر که حافظ نکته دانست   که ما دیدیم و محکم غافلی بود

مگر را می‌توانیم به معنای شاید، به جز، یا همانا بگیریم و با هیچ کدام از این سه معنی مصراع اول مفهوم درستی نخواهد داشت و با مصراع بعدی مربوط نمی‌شود. یقیناً جز اشتباه یك کاتب که فارسی معمولی را نمی‌دانسته چیزی نیست. ضبط قزوینی این است: مگو دیگر که حافظ نکته‌دانست. مگو را مگر خوانده است.

* در غزل

مطرب عشق عجب ساز و نوائی دارد   این بیت در نسخهٔ جلالی چنین است:

محتشم داردم آئین مگس قندپرست   تا هواگیر تو شد فر همائی دارد

حداکثر معنایی که می‌توان برای مصراع اول در نظر گرفت این است که: مگس قندپرست آئین مرا محتشم دارد. اما مگر مگس چه مقام و منصبی داشته که آئین شاعر را محتشم داشته باشد. بدین صورت رابطه‌ای هم میان دو مصراع بوجود نمی‌آید، ضبط نسخهٔ قزوینی این است:

محترم دار دلم کین مگس قندپرست   تا هوادار تو شد فر همائی دارد

دل مرا محترم دار زیرا این دل، مثل مگس، قندپرست است و همچنانکه مگس وقتی قندی به چنگ آورد تا جایگاه مرغ هما عاشقانه پرواز می‌کند، دل من هم در عشق تو فر و شکوه مرغ هما را یافته و در هوای تو بلندپروازی می‌کند.

* در غزل

معاشران گره از زلف یار باز کنید   مصراع دوم همین بیت مطلع در نسخهٔ جلالی این است:

شبی خوش است بدین وصله‌اش دراز کنید   و در نسخهٔ قزوینی «بدین قصه‌اش دراز کنید».

گرچه این اختلاف میان صاحبنظران بسیار ارجمندی مورد بحث قرار گرفته، و بزرگانی قصه را اینجا نمی‌پسندند، با وجود این بنده گمان دارم قصه صحیح است و اشکالی ندارد، و وصله صورت خوشی به شعر نمی‌دهد. آنها که قصه را نمی‌پسندند استدلالشان این است که قصه اصولاً برای کوتاه کردن راه یا طول شب است، و این جا به عکس، دراز کردن شب مطرح است. این سخن اصولاً درست است، اما آنچه بنده موارد استعمال مختلف کلمه قصه را در حافظ دیده‌ام، کمتر

در این معنی، که معنای اصلی آن است بکار رفته است. معنی وسعت یافته و معمولا برای مفاهیمی مثل موضوع، حادثه، سخن، می‌آید: زین قصه هفت گنبد افلاک پرصدا است، یعنی از این موضوع.

قصه غصه که در دولت یار آخر شد   دوش در حلقه ما قصهٔ گیسوی تو بود

هیچ کدام از این موارد معنی حقیقی و اصلی قصه را، که خواب کننده اطفال و کوتاه کننده شب باشد ندارد.

حافظ افسانه را هم به همین معنی حادثه و موضوع می‌آورد خدا را محتسب ما را به فریاد دف و نی بخش که ساز شرع ازین افسانه بی‌قانون نخواهد شد یعنی از این حادثه. وصله یا وصله را[۳۷]، هرچه هست، بنده از جهت لفظ نامناسب می‌دانم گرچه از جهت معنی عیبی ندارد.

* در غزل

نفس باد صبا مشک‌فشان خواهد شد   این بیت در نسخهٔ جلالی چنین است:

این تطاول که کشید از غم او چون بلبل
تا سراپرده گل نعره‌زنان خواهد شد

فاعل فعل کشید کیست؟ وچه‌کسی چون‌بلبل نعره‌زنان‌خواهدشد؟ درخود بیت چیزی به نظرم نمی‌رسد و بیت قبل از آن‌هم این است: ارغوان جام عقیقی به سمن خواهد داد چشم نرگس به شقایق نگران خواهد شد در این بیت‌هم، با اینکه با علاقه جست‌وجو کرده‌ام، چیزی که بتواند فاعل آن دو فعل قرار گیرد نیافته‌ام. تجربهٔ من در طول این مقایسه نشان داده که کاتب نسخهٔ جلالی بسیار اشتباه می‌کند و از این جهت وقت زیادی برای یافتن معنی این اشتباهات تلف نمی‌کنم و به سراغ نسخهٔ قزوینی می‌روم:

این تطاول که کشید از غم هجران بلبل
تا سراپردهٔ گل نعره‌زنان خواهد شد

پس فاعل آن هر دو فعل بلبل است.

و این بیت از همین غزل در نسخهٔ جلالی چنین است:

مطربا مجلس انس است و غزلخوان و سرود
چند گوئی که چنین رفت و چنان خواهد شد

و در نسخهٔ قزوینی «مجلس انس، غزلخوان و سرود» واو عاطفه قبل از غزلخوان

۳۷. مرحوم مینوی هم قصه را مناسب نمی‌دانست و می‌گفت وصله صحیح است وآن‌رابه‌ضم واو وصله تلفظ می‌کرد و کلاه‌گیس معنی می‌کرد . برای تفصیل بیشتر در مورد این اختلاف رجوع فرمایند به مقدمه دشتی برحافظ انجوی ص۳۲ به‌بعد، نیز رجوع کنید به مقالهٔ هوشنگ محمودی‌باعنوان «نقدی‌برحافظ‌فرزاد»مجلهٔ وحید،شمارهٔ مسلسل۱۱۲،فروردین ۱۳۵۲،ص۸۳.

در نسخهٔ جلالی زائد است، زیرا غزل‌خوان، پدیده‌ای اضافه بر مجلس انس نیست، لازمهٔ مجلس انس است، و با یك توقف کوتاه می‌آید.

* در غزل

نقدها را بود آنکه که عیاری گیرند　　در نسخهٔ جلالی آمده:

مصلحت دید من آنست که یاران همه‌کار

مگذارند و سر طره یاری گیرند

و در نسخهٔ قزوینی «**بگذارند** و سر طره یاری گیرند» طبق ضبط قزوینی یعنی مصلحت می‌بینم که یاران همه کارهای جدی خود را رها کنند و به عشق و محبت و شادی زندگی بپردازند، و این زمینه سخن و طرز فکر و فلسفه شادخواری شاعر در سراسر دیوان است. در بیت بعد هم از وضع حریفان چنین گزارش می‌دهد:

خوش گرفتند حریفان سر زلف ساقی　　گر فلکشان بگذارد که قراری گیرند

نگذارند و سر طره یاری گیرند ـ ضبط جلالی ـ به نظر بنده مغایر طرز فکر شاعر است. مگر نگفته جهان و کار جهان جمله هیچ در هیچ است؟ پس چگونه می‌گوید کار جهان را مگذارند!

* در غزل

نیست در شهر نگاری که دل ما ببرد　　در نسخهٔ جلالی آمده:

عقل و فضلی که به چل سال دلم جمع آورد

ترسم آن نرگس ترکانه به یغما ببرد

و در نسخهٔ قزوینی «نرگس مستانه» است که البته رجحان دارد. رجوع فرمایند به مقالهٔ اینجانب «نقدی بر حافظ مسعود فرزاد».[۳۸]

* و در همین غزل در نسخهٔ جلالی آمده:

جام مینائی می سد ره تنگدلیست　　منه از دست که سیل غمش از جا ببرد

و در نسخهٔ قزوینی: «که سیل غمت از جا ببرد» طبق ضبط جلالی ضمیر «ش» ــ در غمش ــ به جام برمی‌گردد، و معنی این می‌شود که اگر جام را از دست بگذاری سیل غم آن جام را خواهد برد، حال آنکه غم و تنگدلی برای انسان است نه برای جام، و در تصور شاعر جام وسیله‌ای است که سیل غم و تنگدلی انسان را ببرد. مطابق نسخهٔ قزوینی معنی این است که جام مثل سد در برابر سیل غم ترا حفظ می‌کند و اگر آن را ترك کنی سد برداشته می‌شود و سیل غم تو را می‌برد. پس سیل غمت از جا ببرد درست است و سیل غمش هیچ معنی ندارد.

* در غزل

هرآنکه جانب اهل وفا نگه دارد　　نسخهٔ جلالی این بیت را اضافه دارد:

۳۸. مقالات و بررسیها دفتر ۱۳ـ۱۶ صفحه ۲۸۶.

مبارزان و یلان خواجه را نگه دارید که همچو جان گرامی شما نگه دارد
نگه داشتن خواجهٔ عنان‌گسیخته در مصراع اول از آن‌گونه مضمونهای رزمی ـ کمدی است که برزبان نقال می‌گذرد و مصراع دوم یادآور طرز بیان یك خارجی است که فارسی را ناقص آموخته و نمی‌داند فعل نگه داشتن متعدی است، و با مفعول صریح می‌آید، به این صورت: که همچو جان گرامی شما را نگه دارد.

* در غزل

هرانکو خاطری مجموع و یاری نازنین دارد ضبط این بیت در نسخهٔ جلالی چنین است:

حریم عشق را درگه بسی بالاتر از عقل است
کسی آن آستان کوبد که جان در آستین دارد

و در نسخهٔ قزوینی «آن آستان بوسد». آستان و آستانه به معنی جلوخان، ورودی، زمین مقابل در خانه است و آنجا سر نیاز فرو می‌آورند و خاك می‌بوسند چنانکه در این بیتها آمده:

بر آستانه تسلیم سر بنه حافظ که گر ستیزه کنی روزگار بستیزد
به تن مقصرم از دولت ملازمتت ولی خلاصه جان خاك آستانهٔ تست

چو کحل دیدهٔ ما خاك آستان شماست... پس آستان در خانه نیست که حلقه بر آن باشد و آن را بکوبند و کسی آن آستان بوسد که در نسخهٔ قزوینی آمده صحیح و مصطلح است. کوبیدن در خانه ـ آستان ـ معنایی ندارد.

و در همین غزل در نسخهٔ جلالی آمده:

لب لعل و خط مشکین چو خوش اینست و آنش نیست
بنازم دلبر خود را که حسنش آن و این دارد

برای مصراع اول معنایی بنظر نمی‌رسد و اصلا به جمله‌های معمولی فارسی شباهت ندارد، چو خوش این است و آنش نیست یعنی چه، باز اگر چه خوش بود وجهی! و در نسخهٔ قزوینی این است:

لب لعل و خط مشکین چو آنش هست و اینش هست
بنازم دلبر خود را که حسنش آن و این دارد

و در همین غزل در نسخهٔ جلالی آمده:

به خواری منگر ای منعم ضعیفان و نحیفان را
که صدر مجلس عزت معین ره‌نشین دارد

معین به معنی یاری دهنده است و معین ره‌نشین نمی‌دانم چه معنایی دارد. اگر اصطلاح خاصی است بنده نیافتم. اما در نسخهٔ قزوینی: «که صدر مجلس عزت گدای ره‌نشین دارد» آمده است. یعنی گدایی که برخاك راه می‌نشیند، و این معادلی است برای ضعیفان و نحیفان مصراع اول.

و در همین غزل در نسخهٔ جلالی آمده:

ظل ممدود و خم زلف توام بر سر باد کاندرین سایه قرار دل دانا باشد

و در نسخهٔ قزوینی «ظل ممدود خم زلف توام بر سر باد» و اختلاف در واو عاطفه است که معنی رابکلی عوض کرده است. مصراع اول طبق ضبط جلالی اینطور معنی می‌شود: ظل ممدود و خم زلف تو، هر دو بر سر من باد، ولی چگونه؟ البته عاشق می‌تواند آرزو کند که سایه زلف معشوق بر سر او باشد، یعنی در حمایت لطف معشوق قرار گیرد، اما خم زلف بر سر خود معشوق زیباست، و تا حال حاضر، هیچ عاشقی آرزو نکرده که خم زلف معشوق بر سر او باشد. و مطابق ضبط قزوینی معنی این است که عاشق در سایه زلف معشوق باشد. می‌گوید: سایهٔ گسترده خم زلف تو بر سر من باد، و نکته‌های دیگر از آن بدست می‌آید که از نسخهٔ جلالی نمی‌توان بدست آورد: ترکیب ظل ممدود، صرف نظر از معنی لغوی آن، یادآور این آیه از قرآن کریم است: «و اصحاب الیمین ما اصحاب الیمین، فی‌سدر مخضود و طلح منضود، و ظل ممدود و ماء مسکوب...»[۳۹] و چون به شهادت المعجم المفهرس[۴۰]، ترکیب ظل ممدود فقط یکبار در قرآن آمده می‌توان گفت که اشارهٔ شاعر قطعاً به همین آیه است. نه تنها خم زلف در این شعر به چنین سایهٔ گسترده بهشتی تشبیه شده، بلکه دعای شاعر این است که در سایهٔ گسترده این خم زلف باشد، نه جزء اصحاب الیمین. و با اشاره به همین فکر است که در مصراع دوم زیرکانه می‌گوید دل دانا در این سایه قرار می‌گیرد. و در ضبط جلالی واو عاطفه تشبیه خم زلف را به ظل ممدود از میان برده و نکتهٔ شعر را در نیافته است.

* در غزل

همای اوج سعادت به دام ما افتد در نسخهٔ جلالی آمده:

چو جان فدای لبت را خیال می‌بستم که قطره‌ای ز زلالش به جام ما افتد

مصراع اول، صرف نظر از هر نوع مقایسه، فی‌نفسه بیمعنی است. ظاهراً خواسته بگوید: چون جان را فدای لبت می‌کردم خیال می‌بستم که متأسفانه فعل در مصراع نگنجیده است و جمله ناقص شده. کاتب نسخه هم از این بابت غمی به دل راه نداده است. و ضبط قزوینی این است: چون جان فدای لبت شد خیال می‌بستم. فعل شد جمله را کامل کرده است.

* در غزل

یاد باد آنکه سر کوی توام منزل بود در نسخهٔ جلالی آمده:

۳۹. سوره واقعه، آیه ۳۶ . یعنی: «و یاران جانب راست چه‌یاران جانب راست درزیر درخت سدر بی‌خار و درخت مورد درهم پیچیده و سایه همیشه‌گسترده و آبریزان» معنی آیه را از قرآن دکتر معزی نقل‌کرده‌ام .

۴۰. محمد فواد عبدالباقی، المعجم‌المفهرس لالفاظ قرآن‌الکریم، مطابع‌الشعب، ۱۳۷۸ .

راست چون سوسن و گل بر اثر صحبت پاك
در زبان بود مرا آنچه تو را در دل بود
و در نسخهٔ قزوینی «بر زبان بود مرا...» زبان دو معنی دارد یکی طرز صحبت کردن یك قوم، چنانکه گویند زبان فارسی و در این معنی می‌توان گفت در زبان فارسی. اما معنی دیگر زبان آن عضله‌ای است که در دهان می‌گردد و الفاظ را ادا می‌کند و من گمان دارم در این مصراع، به قرینهٔ دل، مراد شاعر این عضو است. و در این صورت برزبان صحیح است زیرا این عضله ظرفیت داخلی ندارد[۴۱].
و در همین غزل در نسخهٔ جلالی آمده:
بس بگشتم که بپرسم سبب درد فراق　　مفتی عشق در این مساله لایعقل بود
و در نسخهٔ قزوینی، مفتی عقل در این مسأله...، برای قضاوت در مورد عقل یا عشق به موضوع کلی غزل رجوع می‌کنیم. غزل از مطلع، یاد باد آنکه سر کوی توام منزل بود، حکایت از زمان حکومت شاه شیخ ابواسحاق و شبهای شعر و شراب شاه و شاعر دارد. شاعر می‌خواهد بداند چرا قلدر متظاهری مثل امیر مبارز چنین شاه عادل جوانمردی را گردن زده است. به یاد گذشته‌ها می‌گوید:
دوش بر یاد حریفان به خرابات شدم　　خم می دیدم خون در دل و پا درگل بود
پس علت این تحولات و انقلابات اجتماعی را از خود می‌پرسد: بس بگشتم که بپرسم سبب درد فراق، و قطعاً اینجا عقل است که باید فتوی بدهد این حوادث عادلانه بوده است یا خیر؟ نیز اصطلاح مساله که برای این اوضاع آمده مؤید این است که باید مفتی عقل باشد، زیرا مسأله را از عالم و فقیه می‌پرسند نه از عاشق؛ و نیز آنچه می‌تواند مایهٔ شگفتی شاعر باشد لایعقل بودن مفتی عقل است، لایعقل بودن مفتی عشق مایهٔ شگفتی نیست، ناگزیر است.

* در غزل
یاد باد آنکه نهانت نظری با ما بود　　در نسخهٔ جلالی آمده:
یاد باد آنکه رخت شمع طرب می‌افروخت
زین دل سوخته پروانه ناپروا بود
و در نسخهٔ قزوینی «وین دل سوخته...» تنهاوجهی که به نظر من می‌رسد این است که «زین» نسخهٔ جلالی را از این‌رو معنی کنیم، و این وجه جمله را بسیار ثقیل و ناهموار می‌کند. چرا ضبط روان قزوینی را نپذیریم با همان معنی.

* و در همین غزل در نسخهٔ جلالی آمده:

۴۱. در زبان شعروادب فارسی همه‌جا برزبان آوردن‌است،
اگر به‌تحفه جانان هزار جان‌آری　　محقر است نشاید که برزبان‌آری
شعر شاهد از سعدی است و از لغت‌نامهٔ دهخدا استفاده شده‌است.

یاد باد آنکه مه من چون کله بربستی   در رکابش مه‌نو پیک جهان‌پیما بود
و در نسخهٔ قزوینی «یاد باد آنکه مه من چو کمر بربستی» رکاب و جهان‌پیمای مصراع دوم معلوم می‌کنند که سخن از اسب سواری است و «کله بربستی» علاوه براینکه اصطلاح خاصی نیست[۴۲] با سواری مناسبت ندارد. کمر بربستن، در معنای حقیقی خود به معنی محکم‌کردن لباس برتن بوسیله‌کمربند است، و درمعنی‌مجازی همت و اقدام کردن به کاری، و در این هر دو معنی با اسب‌سواری مناسب است، چون از یك سو پیش از سواری کمر لباس را می‌بندند تا از سوار جدا نشود و از سوی دیگر اسب‌تازی نیاز به همت و اقدام دارد.

* در غزل

ای صبا نکهتی از خاك ره یار بیار   در نسخهٔ جلالی آمده:

نکته روحفزا از دهن یار بگو   نافه خوش خبر از عالم اسرار بیار

و در نسخهٔ قزوینی «نامهٔ خوش خبر از...» صبا گرچه بوی مشك نافه را هم می‌آورد و نسخهٔ جلالی اصولا غلط نیست ولی صفت خوش خبر با نامه مناسب است نه با نافه و صبا به عنوان پیك نامه‌بر در حافظ بسیار آمده است: شاید ارپیك صبا از تو بیاموزد کار، با نکته روحفزای مصراع اول‌هم، نامه همساز است.

* در غزل

عید است و آخر گل و یاران در انتظار   در نسخهٔ جلالی آمده:

می خور به شعر بنده که زیبی دگر دهد
جام مرصع تو از این در شاهوار

و در نسخهٔ قزوینی «جام مرصع تو بدین شاهوار» ابتدا باید نکته دقیقی روشن شود تا رجحان نسخه‌ای برنسخهٔ دیگر آشکار گردد، وآن‌زیبایی‌دادن به‌چیزی وزیبایی گرفتن‌ازچیزی‌است. گل به‌اتاق‌زیبایی‌می‌دهد، واتاق‌ازگل‌زیبایی‌می‌گیرد. پس‌اگربگوییم گل از اتاق زیبایی می‌دهد صحیح نیست، زیرا با هیچ کدام از دو طرز بیان منطبق نیست. اکنون اگر ضبط جلالی را بصورتی ساده مرتب کنیم به این صورت درمی‌آید: همراه شعر من می بخور زیرا جام مرصع تو از در شاهوار شعر من زیبایی‌دیگری می‌دهد، که صحیح نیست. و ضبط قزوینی صحیح است زیرا عبارت آن بدین صورت مرتب می‌شود:

همراه شعر من می خور، زیرا جام مرصع تو به در شاهوار شعر من زیبایی دیگری می‌دهد. البته اگر می‌گفت جام مرصع تو از در شهوار شعر من زیبایی دیگری می‌گیرد شعر معنی و مفهوم دیگر داشت.

۴۲. کله بربستی درفرهنك معین کلاه تهیه‌کردن معنی‌شده‌است.

* در غزل

یوسف گمگشته بازآید به کنعان غم مخور خرده اختلافاتی هست که شاید هرکدام به‌تنهائی قابل‌گذشت باشد ولی درمجموع شکل‌غزل را ازگونه حافظ‌وار خود گردانده‌اند: به جای دور گردون گر دو روزی بر مراد ما نرفت در نسخهٔ جلالی: بر مراد ما نبود است. نرفت قطعاً مناسبتر است زیرا حرکت دور گردون را مجسم می‌سازد: به جای چتر گل بر سرکشی ای مرغ خوشخوان غم مخور «در سرکشی» آورده که باز هم مسلماً «بر سرکشی» بهتر است، زیرا چتر را بالای سر می‌گیرند.

و ضبط این مصراع از همین غزل در نسخهٔ جلالی این است: در بیابان گر ز شوق کعبه خواهی زد قدم و در نسخهٔ قزوینی «گر به شوق کعبه» ظاهراً اختلاف جزئی است ولی تغییر معنی محسوس است. از شوق کعبه قدم زدن به هیچ مقصدی مقید نیست. هرکس می‌تواند در تصور خانه کعبه در بیابان یا در پارك مجاور منزل خود قدم بزند. اما به شوق کعبه قدم زدن حکایت از گام برداشتن از سر شوق به سوی کعبه دارد. مجموع این اختلافات جزئی چهره يك غزل عالی را در نسخهٔ جلالی بدنما کرده است.

* در غزل

ای صبا گر بگذری بر ساحل رود ارس در نسخهٔ جلالی آمده:

پادشاهی کار بازی نیست ای دل سر بباز

ورنه گوی عشق نتوان زد به چوگان هوس

و در نسخهٔ قزوینی «عشقبازی کار بازی نیست» رجحان نسخهٔ قزوینی از این جهت است که خطاب شاعر به دل خویش است، که با عشقبازی مناسبت دارد نه با پادشاهی. مصراع دوم هم کلمهٔ عشقبازی را تأکید می‌کند زیرا با «ورنه» سخن را به موضوع مصراع اول عطف می‌کند. قطعاً سخن از عشق بوده که می‌گوید: ورنه گوی عشق نتوان زد به چوگان هوس.

* در غزل

دارم از زلف سیاهش گله چندانکه مپرس در ضبط جلالی آمده:

گفتمش زلف به خون که کشیدی گفتا

حافظ این قصه دراز است به قرآن که مپرس

و در نسخهٔ قزوینی «زلف به خون که شکستی» تطاول زلف، سرکشی زلف، زنجیر زلف... همه معنی دارند ولی زلف به قصد خون کسی کشیدن هیچ‌گونه پیشینه فرهنگی ندارد. زلف شکستن به معنای چین و شکن دادن به زلف به قصد عاشق‌کشی در فرهنگ ادب فارسی سابقه‌ها دارد چنانکه در این بیت:

عروس بخت در آن حجله با هزاران ناز

شکسته کسمه و بر برگ گل گلاب زده

کسمه زلف شکسته بر روی پیشانی، زلف کجك، را گویند[۴۳].

* در غزل

باغبان گر پنج روزی صحبت گل بایدش در نسخهٔ جلالی آمده:

بارها زان نرگس ترکانه‌اش باید کشید

این دل شوریده تا آن جعد و کاکل بایدش

و در نسخهٔ قزوینی «نازها زان نرگس مستانه‌اش باید کشید» نخست اینکه نرگس در معنی حقیقی خود گلی کم‌وزن و ظریف است، و در معنی استعاری چشم است، و در هیچ معنی چنان ثقلی ندارد که به بار مانند شود. لطف کار حافظ به حساب آوردن همین نکته‌هاست. قطعاً کاتب ناز را به غلط بار خوانده است. و درباره اختلاف میان نرگس مستانه و نرگس ترکانه رجوع فرمایند به مقالهٔ اینجانب «نقدی بر حافظ مسعود فرزاد»[۴۴]

و در همین غزل در نسخهٔ جلالی آمده:

کیست حافظ تا ننوشد باده بی‌آواز رود

عاشق مسکین چرا چندین تحمل بایدش

و در نسخهٔ قزوینی «چندین تجمل بایدش» باز اشتباه غلط‌خوانی کاتب است. باده بی‌آواز رود خوردن عیشی ساده بی‌تجمل است نه رنج بسیار که نیازی به تحمل داشته باشد.

* در غزل

در عهد پادشاه خطا بخش جرم پوش در نسخهٔ جلالی آمده:

چندانك چرخ خرقه ازرق کند قبول بخت جوانت از فلك پیر ژنده‌پوش

صرفنظر از مقایسه، مجموع بیت بی‌معنی است، و دو مصراع باهم ارتباطی ندارند: ساختمان در مصراع اول شرطی است یعنی چندانکه جواب می‌خواهد، ولی در مصراع دوم جوابی نیامده است. هر فارسی زبانی بدون تحلیل دستوری ناقص‌بودن عبارت را از فحوای کلام تشخیص می‌دهد و منتظر است ببیند: چندانکه چرخ خرقه ازرق کند قبول چه خواهد شد؟ و ضبط قزوینی این است:

چندان بمان که جامه ازرق کند قبول بخت جوانت از فلك پیر ژنده‌پوش

فارسی روشن و بی‌گره.

* در غزل

دوش پنهان گفت با من کاردانی تیزهوش ضبط این بیت در نسخهٔ جلالی نیست.

۴۳. زلف کجك اصطلاح ولایت ما گرگان است.

۴۴. مقالات و بررسیها، دفتر ۱۳ـ۱۶ ص ۲۶۸.

با دل خونین لب خنـدان بیاور همچو جـام
نی گرت زخمی رسد آئی چو نی اندر خروش

و در نسخهٔ قزوینی «آئی چو چنگ اندر خروش» اختلاف بر سر نی و چنگ است. و به این دلایل نی صحیح نیست: ۱ـ نی صدای ملایم و ملودیکی دارد و خروش برای آن صفت مناسبی نیست ۲ـ نی ساز بادی است که با دمیدن نغمه از آن برمی‌خیزد، ساز مضرابی نیست که برای نغمه‌سرایی لازم باشد به آن «زخمی رسد» چنگ است که بر اثر زخمهٔ انگشت خروش از آن برمی‌خیزد. و این دقت ضبط قزوینی را می‌رساند.

و در همین غزل در نسخهٔ جلالی آمده:

در حریم عشق نتـوان زد دم از گفت و شنود
گرچه آنجا جمله اعضاء چشم باید بود و گوش

«گرچه» رابطهٔ غلطی میان دو مصراع ایجاد کرده است؛ زیرا «جمله اعضاء چشم و گوش بودن» یعنی سکوت کامل، و این تأیید مصراع اول است. در صورتی که بعد از گرچه، با اینکه، با وجود اینکه، باید مفهومی مخالف جملهٔ قبلی بیاید نه تأیید آن.

گرچه ما بندگان پادشهیم پادشاهان ملك صبح‌گهیم

یعنی با اینکه ما خود پادشاهیم، و علی‌القاعده نبایـد بنده باشیم، از بندگـان پادشهیم. ضبط مصراع موردبحث درنسخهٔ قزوینی‌این‌است: زانکه‌آنجا جمله‌اعضاء چشم باید بود و گوش این مصراع چون توضیح، و بیان علت مصراع اول است، با «زآنکه» آمده است نه باگرچه. می‌توان‌گفت من وجهی به فلانی بدهکارم‌گرچه طلبکارهم هستم ولی نمی‌شودگفت من به فلانی بدهکارم، گرچه بدهکار هم هستم، و ضبط جلالی چنین صورتی دارد.

* در غزل

فکر بلبل همه آنست که گل شد یارش در نسخهٔ جلالی آمده:

جای آن نیست که خون موج زند در دل لعل
زیـن تغابن که خزف مـی‌شکنـد بـازارش

و در نسخهٔ قزوینی «جای آنست که خون موج زند در دل لعل» زمینه سخن روشن است مهرهٔ بدلی در گردن‌بند مهرویان جا گرفته و بازار لعل را شکسته است، پس جا دارد که از این فریبکاری لعل دلخون شود. رگه‌های قرمز درون لعل هم گواه و تجسم محسوس این تصور شاعرانه است؛ و کنایه سخن دلخون بودن مردم اصیل از دست مردم فریبکار است: چنانکه در این بیت گفته:

آه آه از دست صرافان گوهر ناشناس
هر زمان خرمهره را با در برابر می‌کنند

پس هم با چشم دیده می‌شود که لعل از دست خزف، رگه‌های خون در دل دارد، و

هم در عالم مجاز مردم اصیل از دست فرومایگان دلخون هستند. ناچار حق با نسخهٔ قزوینی است که گفته جای آن هست که خون در دل لعل موج بزند. کاتب نسخهٔ جلالی همچنان افعال مثبت را منفی و افعال منفی را مثبت می‌کند، و در بند معنی نیست.

* در غزل

کنارآب و پای بید و طبع شعر و یاری خوش در نسخهٔ جلالی آمده:

چو می در کله جام است و ساقی در نیامیزد

که مستی می‌کند با عطر و می‌بخشد خماری خوش

اشکال نخستین در معنای مصراع اول است. به مقتضای وزن شعر کلمهٔ کله را باید «کلّه» خواند به تشدید لام و ناچار چادر و خیمه معنی‌کرد، و پنداشت‌که شاعر جام شراب را به چادر سرخ رنگ تشبیه کرده است. در این صورت ساقی درنیامیزد چه معنی می‌دهد؟ اشکال دوم اینکه میان دو مصراع ارتباطی وجود ندارد: وبعد چه کسی با عطر مستی می‌کند؟ می یا ساقی، مشکلات بسیار است.

مجموعاً این کلمات نه چنان گسسته بسته‌اند که حقیر بتواند برایشان معنای معقولی بیابد. معنی خواهند کرد، تا دعوی را گواهی باشد. ضبط قزوینی این است: مئی درکاسهٔ چشم است ساقی را بنامیزد که مستی می‌کند باعقل‌ومی‌بخشد خماری خوش. یعنی در کاسهٔ چشم ساقی ـ که چشم بد از آن دور ـ شرابی است که در برابر خرد حالت مستی از خود نشان می‌دهد، بی‌اعتنایی می‌کند، و خمار بعدی آن هم حالی خوش دارد. توضیح نکته اینکه چون در بارهٔ چشم هر دو صفت متضاد مستی و خماری آورده می‌شود شاعر می‌گوید این هر دو حالت چشم ساقی بر اثر شراب سکر آوری است که در کاسهٔ چشمش هست.

* در غزل

مجمع خوبی و لطف است عذار چو مهش در نسخهٔ جلالی آمده:

دلبرم شاهد لطف است و به‌بازی روزی

بکشد زارم و در شرع نباشد گنهش

و در نسخهٔ قزوینی «دلبرم شاهد و طفل است» شاهد لطف ترکیب مناسبی نیست و مشکل می‌توان معنایی در این بیت برای آن یافت، زیرا شاهد یا به معنی گواه یا معشوق و یا تماشاگر است و هیچ کدام معنی ندارد. و شاهد و طفل ـ نسخهٔ قزوینی ـ نه تنها اشکالی ایجاد نمی‌کند، باکلمات بازی وگناه درمصراع دوم مناسبات منطقی لطیفی ایجاد می‌کند. میان طفل با بازی در مصراع دوم علاقه وجود دارد، و چون در شرع اسلام گناه طفل تا سن معین بخشوده است، گفته در شرع نباشد گنهش. این بستگیها، که هیچ کدام در ضبط جلالی وجود ندارد، معنای دلپذیری به شعر داده‌اند.

و در همین غزل در نسخهٔ جلالی آمده:

جان به شکرانه کنم صید در این دانه که او
صدف دیــــده حــافـظ بـــود آرامگهـش

جان به شکرانه در یك دانه صید کردن، چه معنایی دارد؟ وانگهی صدف سفید است و تشبیه چشم به چیز سفید ـ صدف دیده ـ تشبیه نامناسبی است. ضبط نسخهٔ قزوینی این است:

جان به شکرانه کنم صرف گر آن دانه در
صدف سینه حــافظ بــود آرامگــهش

تصاویر خیال شاعر اینها هستند: معشوق به علت ارزش و زیبایی به در شباهت دارد، در که اصلا به معنی مروارید است ابتدا در سینهٔ صدف جا داشته و بعد به صورت گردن‌بند بر سینهٔ معشوق جا گرفته است: سینهٔ انسان از جهت نرمی و سفیدی به صدف شبیه است و از ترکیب این چند تصویر است که ساخته:

اگر آن دانه مروارید به جای اینکه بر صدف دریا بیارآمد بر صدف سینهٔ حافظ بیارآمد از شادی جان به شکرانه فدا خواهم کرد.

* در غزل

یارب آن نوگل خندان که سپردی به منش در نسخهٔ جلالی دو بیت زیر به این صورت آمده است:

گر به منزلگه سلمی رسی ای باد صبــــا
چشم دارم کــه سلامــی بــرسانــی ز منش
چون دلم حق وفا بر خط و خالت دارد
جای جانهای عزیز است بــه هم بــرمزنش

که بدین صورت ناچار ضمیر «ت» در «خط و خالت» باید به صبا برگردد. و ملاحظه می‌شودکه خط و خال باد صبا هیچ معنی ندارد. درضبط قزوینی به‌جای «چون‌دلم» در مصراع سوم «گو دلم» است اما اختلاف اصلی اینکه بعد از بیت گر به سر منزل سلمی رسی ای باد صبا . . . بیت دیگری هست که معنی را روشن می‌سازد، و مجموعاً به صورت زیر در می‌آید.

گر به سرمنزل سلمی رسی ای باد صبا
چشم دارم که سلامی برسانی ز منش
به ادب نافه گشائی کن از آن زلف سیاه
جای دلهای عزیز است به هم برمزنش
گو دلم حق وفــا با خط و خالت دارد
محتــرم دار در آن طــرهٔ عنبــر شکنش

پس «باد صبا» که در مصراع اول آمده مخاطب و مرجع ضمیر است، برای نافه گشائی کن. به باد صبا می‌گوید «زلف سیاه سلمی را با ملایمت از هم باز کن چون دلهای عزیزی در آن جای دارند مبادا آشفته شوند، و به سلمی بگو که دل من با

خط و خال تو حق مهر و وفا دارد، در پیچ و خم زلف خود آن را به عزت نگه دار». که مرجع ضمیر ت در خط و خالت سلمی می‌شود نه باد صبا. بدین ترتیب عیب نسخهٔ جلالی یکی این است که مصراعها را مغشوش و نامرتب ضبط کرده، یك بیت را که رابط ابیات قبل و بعد است حذف و بدین ترتیب رابطه معنی را قطع کرده است. ودیگر آنکه به جای «گو دلم» «چون دلم» آورده است. و مجموعاً یك مضمون بسیار شاعرانه را نامفهوم کرده است.

* در غزل

در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع در نسخهٔ جلالی بیتی به این صورت است:

سرفرازم کن شبی از وصل خود گردن گشا
تا منور گردد از دیدارت ایوانم چو شمع

بر پژوهشگر فقیر، نگارنده این نقد، روشن نشد که گردن گشا ــ و هر دو با دو سرکج‌ــچگونه ترکیبی است واگر فارسی است چه‌معنی دارد. احتمال دادم‌که غلط نوشتهٔ گردن کشا باشد اما در درجهٔ اول کتاب بی غلط چاپ شده چون غلط نامه ندارد، و در درجهٔ دوم به وصل گردن‌کش سرفراز شدن آرزویی نیست که درخور شاعر بوده باشد، ضبط قزوینی این است: «سرفرازم کن شبی از وصل خود ای نازنین» که اختلاف این دو بسیار است.

* در غزل

مقام امن و می بیغش و رفیق شفیق در نسخهٔ جلالی آمده:

اگر به رنگ عقیق است اشك من چه عجب
که مهر خاتم چشم منست همچو عقیق

وضبط قزوینی این است:که مهرخاتم لعل تو هست همچو عقیق. مهرخاتم چشم معنی ندارد، مهر خاتم عقیق رنگ لب و دهن است که در نسخهٔ قزوینی آمده . برای تفصیل سخن رجوع فرمایند به مقالهٔ اینجانب «نقدی بر حافظ مسعود فرزاد»[۴۵]

* در غزل

شممت روح وداد و شمت برق وصال در نسخهٔ جلالی آمده:

بیا که پردهٔ گلریز هفت کاری چشم
کشیده‌ایم بــه تحریــر کارگــاه خیال

و در نسخهٔ قزوینی «. . . پردهٔ‌گلریز هفت خانه چشم» هفت‌کاری اصطلاح مهجوری است، ولی بکلی بی معنی نیست. هفت کار پارچه‌ای است که به هفت رنك بافته شده باشد و از این جهت نمی‌تواند صفت پرده‌های چشم قرار گیرد، زیرا پرده‌های چشم

۴۵. نگین شماره ۱۳۵ ،ص ۳۰.

هفت رنگ نیستند و اصولا پرده‌های چشم در معرض دیدن نیستند که آنها را به رنگشان وصف کنند. هفت خانه چشم که در نسخهٔ قزوینی آمده، اشاره به هفت حجره یا هفت حجله نور است در چشم. برای تفصیل سخن رجوع فرمایند به مقالهٔ اینجانب «نقدی بر حافظ مسعود فرزاد» [۴۶]

* در غزل

آنکه پامال جفا کرد چو خاك راهم — در نسخهٔ جلالی آمده:

پیر میخانه سحر جام جهان بینم داد

وندران آینه از حسن تو داد آگاهم

آگاهیم داد درست است، اما آگاهم داد در فارسی گفته نمی‌شود می‌گویند آگاهم کرد. چنانکه در نسخهٔ قزوینی آمده. وندران آینه از حسن تو کرد آگاهم.

* در غزل

اگر برخیزد از دستم که با دلدار بنشینم — در نسخهٔ جلالی آمده:

نه هرکو نقش نظمی زد کلامش دلپذیر آید

تذرو طرفه می‌گیرم که چالاك است شاهینم

و درنسخهٔ قزوینی «تذرو طرفه من گیرم‌که چالاك است شاهینم»، زمینهٔ سخن خودستایی شاعر است. می‌گوید هر کس که نقش بر کاغذ آورد شعرش دلپذیر نیست من تذرو زیبا می‌گیرم که شاهینم چالاك است. من و لا غیر. در این سبك سخن بر ضمیر متکلم تکیه می‌شود: منم‌که‌گوشه میخانه خانقاه من است، منم‌که شهره شهرم به عشق ورزیدن . . .

در همین غزل آمده:

ز حافظ پرس رسم عشق و شرح مستی از می خواه

که با جام و قدح هر شب حریف ماه و پروینم

حافظ در مصراع اول به صیغه غایب آمده و ضمیر آخر مصراع دوم به صیغه متکلم است. باید می‌گفت هر شب قرین ماه و پروین است — ضبط قزوینی در مصراع اول بکلی چیز دیگری است:

رموز مستی و رندی زمن بشنو نه از واعظ

که با جام و قدح هر شب قرین ماه و پروینم

* در غزل

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم — در نسخهٔ جلالی آمده:

بهشت عدن اگر خواهی بیا با ما به میخانه

که از پای خمت روزی به حوض کوثر اندازیم

۴۶. نگهن همان شماره وصفحه.

و در نسخهٔ قزوینی « یکسر به حوض کوثر اندازیم » ضبط جلالی بکلی غلط نیست ولی ضبط قزوینی به جهاتی رجحان دارد. برای توضیح سخن رجوع فرمایند به مقالهٔ اینجانب «نقدی بر حافظ مسعود فرزاد»[۴۷]

* در غزل

حاشا که من به موسم گل ترک می کنم — در ضبط جلالی آمده:

کـی بود در زمانه وفـا جام می بیار
تا من حکایت جم و کاووس و کی کنم

و در نسخهٔ قزوینی «جم و کاووس کی کنم». برای تفصیل سخن در مورد رجحان نسخهٔقزوینی رجوع فرمایید به مقالهٔ اینجانب «نقدی بر حافظ مسعود فرزاد»[۴۸]

* در غزل

خیز تا خرقه صوفی به خرابات بریم — در نسخهٔ جلالی این دو بیت زائد بر نسخهٔ قزوینی آمده است:

بگذری و بگذاری نـــه نشان کـــرمست
این میانجی بر ارباب کـرامـات بریـــم
ای دل این کار مهم است به همت بگشای
ورنه بس جور ز اصحاب خرابات بریـــم

به نظر بنده این هر دو بیت دخیل است و تقلید خامی از کار حافظ «این کار مهم است» در حد گزارش اداری است نه شعر حافظ.

* در غزل

در خـــرابات مغان نور خـــدا می‌بینم
این عجب بین که چـه نـوری ز کجا می‌بینم

ضبط بیت مطلع در نسخهٔ جلالی چنین است:

در خرابات مغـــان مس خـــدا می‌بینم
این عجب بین که چه سری ز کجا می‌بینم

دردرجهٔ اول‌آنچه‌با«دیدن» مناسبتر است‌نوراست وبعد این‌احتمال هست‌که‌اشارهٔشاعر به‌این‌آیه‌ازقرآن‌کریم باشد: «الله‌نورالسموات‌والارض‌مثل‌نوره‌کمشکوة‌فیهامصباح»[۴۹] و دور نیست که آن شگفتی که در مصراع دوم اظهار شده برای جلب توجه به چنین منبع نوری باشد.

۴۷. نگین شماره۱۳۵،ص۳۴.
۴۸. نگین شماره۱۳۵،ص۳۴.
۴۹. سورهٔ نور ۲۴ ،آیهٔ ۳۵ ، ترجمه : « خدانور آسمانها وزمین است مثل نور او مثل چراغدانی است‌که در اوچراغی باشد...»

* در غزل

دیدار شد میسر و بوس و کنار هم   این دو بیت در نسخهٔ جلالی چنین ضبط شده است:

گوی زمین ربوده چوگان عدل تست
وین سر کشیده گنبد نیلی حصار هم
عدل سبک عنان تو در جنبش آورد
این پایدار مرکز عالیمدار هم

و در نسخهٔ قزوینی:

گوی زمین ربوده چوگان عدل تست
وین بر کشیده گنبد نیلی حصار هم
عزم سبک عنان تو در جنبش آورد
این پایدار مرکز عالیمدار هم

در مصراع دوم سر کشیده برای گنبد نیلی حصار صفت مناسبی نیست و برکشیده، که در ضبط قزوینی آمده مناسب است یعنی به آسمان رفته، اما اختلاف اصلی در مصراع سوم است. به جای **عدل** سبک‌عنان در نسخهٔ قزوینی **عزم** سبک‌عنان آمده و به جهات زیر رجحان دارد:

۱ــ دربارهٔ عدل ممدوح در بیت پیش گفته و تکرار آن بلافاصله نامطبوع و بیهوده است ۲ــ عزم قصد حرکت است و با سبک‌عنان و جنبش مناسبت کامل دارد، چه این دو، عزیمت سوار را مجسم می‌سازند و عدل با اینها مناسبتی ندارد.

* در غزل

صلاح از ما چه می‌جوئی که مستان را صلا گفتیم   در نسخهٔ جلالی آمده:

در میخانه را بگشا که هیچ از خانقه نگشود
گرت باور کند ورنی سخن این بود و ما گفتیم

و ضبط قزوینی «گرت باور بود ورنی...» گرت باور کند، یعنی اگر سخن تو را باور کند، و حال آنکه معنی صراحت دارد که شاعر می‌گوید اگر تو سخن مرا باورکنی، سخن این بود و ما گفتیم . . . ظاهراً کاتب نسخهٔ جلالی اختلاف معنی میان گرت باور کند و گرت باور بود را نمی‌دانسته است.

* در غزل

صنما با غم عشق تو چه تدبیر کنم   در نسخهٔ جلالی آمده:

با سر زلف تو مجموع پریشانی من
کو مجالی که سراسر همه تقریر کنم

و در نسخهٔ قزوینی «مجموع پریشانی خویش» اختلاف در استعمال کلمه من است به جای خویش، معنی شعر به زبان ساده این است: کو مجالی که مجموع پریشانی خود را با سر زلف تو بیان کنم. «من» نمی‌تواند به جای خود را، که حالت مفعولی

دارد بنشیند و خویش می‌تواند. حتی اگر را علامت مفعول صریح، بعد از من بیاید باز طرز بیان صحیح نیست.

* در غزل

ما بدین در نه پی حشمت و جاه آمده‌ایم در ضبط جلالی آمده:

آبرو می‌رود ای ابـر خطاپوش بیـا که به دیوان عمل نامه سیـاه آمده‌ایم

و در نسخهٔ قزوینی «ای ابر خطاپوش ببار» بیا تکلیف مبهمی است و باریدن در نسخهٔ قزوینی صفت خاص ابر و مناسب با شستن نامهٔ عمل سیاه شاعر در مصراع بعد[۵۰].

* در غزل

ما بیغمان مست دل از دست داده‌ایم در نسخهٔ جلالی آمده:

چون لاله می مبین و قدح در میان کار این داغ بین که بردل ویـران نهاده‌ایم

و در نسخهٔ قزوینی «بردل خونین نهاده‌ایم» همهٔ اجزاء شعر مثل لاله، داغ، می، با دل خونین مناسبت دارند و رجحان نسخهٔ قزوینی را گواهی می‌دهند. شاعر دل خود را به جام سرخ لاله تشبیه کرده، جامی که همیشه تهی است، اما به علت سرخی ظاهری تصور می‌رود پر ازشراب است. پس‌وجه شبه سرخی خون دل، یا دل خونین است، با سرخی کاسه و برگ لاله. و اگر به جای «خونین» ویران بیاوریم این وجه شباهت که مورد نظر شاعر است از میان خواهد رفت.

* در غزل

ما درس سحر در ره میخانه نهادیم در نسخهٔ جلالی آمده:

در خرقه از این بیش منافق نتوان بـود بنیادش از این شیوه رندانه نهادیم

«ش» در بنیادش محسوساً سطح سخن را تنزل داده است. در نسخهٔ قزوینی بنیاد از این شیوه رندانه نهادیم. و در همین غزل در نسخهٔ جلالی آمده:

در دل ندهم ره پس از این مهر بتان را مهـر لب او بـر در میخـانه نهـادیم

مهر لب بر در میخانه نهادن نمی‌دانم چه تعبیری دارد؟، در نسخهٔ قزوینی‌این‌است: «مهر لب او بر در این خانه نهادیم» در مصراع اول از راه ندادن مهربتان بیگانه به خانهٔ دل خود سخن گفته و سپس می‌گوید با مهر لب معشوق خانهٔ دل خودرا لاك و مهر کرده‌ایم. و اگر در نظر آوریم که در خانهٔ دل دهان است مناسبت بیشتر می‌شود. یعنی لب معشوق را مثل مهر برلب خود نهادیم. اما بوسهٔ معشوق را بر در میخانه نهادن چه‌معنایی می‌دهد؟ بگذریم. در همین غزل چند مورد اختلاف دیگر هم

۵۰. ذیل حافظ جلالی «یادداشت۶ ص ۴۹۲» آمده که درحافظ قزوینی «ببار» ضبط‌شده و این اشتباه است. چنانکه درمتن آورده‌ام درقزوینی «ابرخطاپوش ببار» است.ولی ابرخطا شوی ببارکه درنسخه بدلهای جلالی آمده ازهردوبهتراست.

هست که از طرح آنها می‌گذرم.

* در غزل

ما ز یاران چشم یاری داشتیم در نسخهٔ جلالی آمده:

گلبن حسنت بـه خود شـد دلفـروز مـا دم همت بـر او نگماشتیـم

و در نسخهٔ قزوینی «گلبن حسنت نه خود شد دلفروز، ما دم همت بر او بگماشتیم» غلط بودن نسخهٔ جلالی بسادگی احساس می‌شود اما استدلال دشوار است زیرا شاعر می‌توانسته هرگونه سخن بگوید. تنها به قرینه‌ها و روال سخن در همین غزل می‌توان استناد کرد. از اول غزل از معشوق گله می‌کند و حقوق خود را به رخ او می‌کشد: ما ز یاران چشم یاری داشتیم خود غلط بود آنچه ما پنداشتیم طبعاً در این بیت هم باید بگوید: گلبن حسن تو خود به خود دلفروز نشد بلکه به همت ما چنین شده است. غلط نوشتن یك نسخه کار آسانی است ولی بازگرداندن آن به صورت صحیح محتاج دقت و استدلال است.

* در غزل

مرا عهدیست با جانان که تا جان در بدن دارم در نسخهٔ جلالی آمده:

مرا در خانه سـروی هست کاندر سایه سـروش

فـراغ از سـرو بستانی و شمشـاد چمن دارم

و در نسخهٔ قزوینی «مرا در خانه سروی هست کاندر سایه قدش» ضبط جلالی قطعاً غلط است. خود مصححان هم توجه کرده‌اند و ذیل صفحه نوشته‌اند: «قدش ظاهراً مناسبتر است» اما در کار علمی تعارف و مجامله معنی ندارد. ظاهراً مناسبتر است خیلی تعارف است. اگر بخواهیم حد و مرز الفاظ را رعایت کنیم باید بگوییم غلط فاحش است. و آنگاه این سؤال پیش می‌آید که چرا اینجا غلط را در متن آورده‌اند و بسیار جاها مطابق نسخهٔ قزوینی و دیگر نسخه‌های رایج، دو نسخهٔ اساس را اصلاح کرده‌اند؟

* در غزل

مزن بردل ز نوك مژه تیرم در نسخهٔ جلالی آمده:

مبـادا جـز حسـاب مطـرب و مـی اگـــر حـرفی کشـد کلك دبیـــرم

و در نسخهٔ قزوینی «اگر نقشی کشد کلك دبیرم» که به نظر من رجحان دارد. برای تفصیل سخن رجوع شود به مقالهٔ اینجانب «نقدی بر حافظ مسعود فرزاد»[۵۱]

در همین غزل در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم: چو طفلان تا کی این زاهد فریبی به سیب بوستان و جوی شیرم و در نسخهٔ قزوینی «چو طفلان تا به کی زاهد فریبی» ضبط جلالی از لحاظ لفظ و معنی مـردود است زیـرا: ۱ـ تـا کی این، از لحاظ

۵۱. نگین شمارهٔ ۱۳۵ ص۳۲.

تلفظ نوعی ثقل ایجاد می‌کند که امکان ندارد گوش حساس وموسیقی‌شناس شاعر متوجه آن نشده باشد ۲ـ از جهت معنی، اگر «زاهد فریبی» را به‌صورت مرکب بخوانیم هر دو مصراع بدون فعل و جمله بریده می‌شود. و اگر جدا بخوانیم باید «این زاهد» را فاعل فریبی حساب کنیم و آنگاه یك اشکال دستوری بوجود می‌آید. با قید اشاره «این» فعل به صیغهٔ سوم شخص مفرد می‌آید: این زاهد فریبد، نه دوم شخص. ملاحظه می‌شود که ضبط جلالی به هیچ روی قابل توجیه نیست.

• در غزل

مژده وصل تو کو کز سر جان برخیزم در نسخهٔ جلالی آمده:

گرچه پیرم تو شبی تنگ در آغوشم کن و ضبط قزوینی «تنگ درآغوشم گیر» زبان فارسی سلیس.

• در غزل

من که باشم که برآن خاطر عاطر گذرم در نسخهٔ جلالی آمده:

همتم بدرقه راه کن ای طایر قدس که دراز است ره مقصد و من برسفرم

و در نسخهٔ قزوینی «من نوسفرم» من برسفرم غلط نیست ولی درخشندگی بیان حافظ را ندارد. از صنایع محبوب شاعر که سبب جلوه و درخشش بیان او می‌شود یکی صنعت تضاد و تقابل است. یعنی همچنانکه نقاش، با قراردادن دو رنگ متضاد، مثلا سیاه و سفید، در کنار یکدیگر توجه تماشاکننده را به نقطهٔ خاص مورد نظر خود جلب می‌کند، شاعر با قراردادن معانی متضاد در برابر هم مفهوم را در ذهن خواننده می‌نشاند. نوسفر بودن به ناآگاهی از دشواریهای راه اشاره دارد که با دراز بودن راه مقصد تضاد دارد.

• در غزل

خوش‌تر از فکر می و جام چه خواهد بودن در نسخهٔ جلالی آمده:

غم دل چند توان خورد که ایام نماند کو مه دل‌باش و مه ایام چه‌خواهد بودن

مصراع دوم صرف‌نظر از مقایسه با هر نسخهٔ دیگر فی‌نفسه بی‌معنی است، و اصلا چه زبانی است. بنده به عنوان فارسی زبان نمی‌توانم آن را از رو بخوانم و چیزی بفهمم اگر غلط چاپی نباشد، که خوشبختانه کتاب بی‌غلط چاپ شده ـ چون غلطنامه ندارد ـ ناچار باید از نیم زبانهای فارسی باشد. کومه اگر مرکب خوانده شود در گویش مازندرانی و استرابادی به معنی خانهٔ محقر روستایی است اما نه در این مصراع مناسبت معنی دارد و نه در دیوان حافظ اصطلاحات ولایات شمالی سابقه‌ای دارد. و اگر جدا خوانده شود باز نمی‌دانم مه یا مه است؟ و آن وقت چه معنی خواهد داشت؟ مه علامت نفی فعل به ندرت در فارسی جدا از فعل آمده است و چنین استعمال ثقیلی کار حافظ نیست. به هر حال خواندن و معنی کردن این صورت بیت از فقیر ساخته نیست. قطعاً کسانی که معتقدند نسخهٔ جلالی تکیه‌گاهی است مطمئن برای

مقایسه و عاملی برای رفع تردید در مواردی که رد و قبول همسنگی دارند[۵۲] بیت را معنی می‌کنند ضبط نسخهٔ قزوینی این است: گو نه دل باش و نه ایام چه خواهد بودن.

آنچه‌گذشت مربوط به‌چاپ دوم جلالی است اما درچاپ سوم متن‌را مطابق نسخهٔ قزوینی اصلاح کرده‌اند و رجحان آن را عملا پذیرفته‌اند گرچه استفادهٔ پیاپی از نسخه‌های دیگر این عیب را دارد که دیگر نتوان گفت «از تلفیق و برآیند دو نسخهٔ اساس» متنی تهیه شده ولی به هر حال بهتر از نشر اغلاط است. تنها ایراد من این است که چرا هیچ اشاره‌ای به غلط بودن چاپ دوم یا غلط بودن متن دو نسخهٔ اساس، و استفاده از متون دیگر نشده و این روش در سراسر کتاب چقدر تکرار شده است؟ بیشك یا چاپ دوم از دو نسخهٔ اساس منحرف گشته یا چاپ سوم. امانت در تحقیق اقتضا داشت که این نکته روشن می‌گردید.

* در غزل

دانی که چیست دولت دیدار یار دیدن در نسخهٔ جلالی آمده:

فرصت شمار صحبت کز آن دو راه منزل

چون بگذریم دیگـر نتوان به هم رسیدن

و در نسخهٔ قزوینی: «کزاین‌دو راهه منزل» شاعر ازآغاز غزل توجه خواننده را به زندگی این‌جهانی و اغتنام فرصت جلب کرده است و پیش از بیت مورد بحث می‌گوید: بوسیدن لب یار اکنون ز دست مگذار کاخر ملول گردی از دست و لب گزیدن و بعد با اشاره نزدیك، به «این» صحنه اشاره می‌کند. آن دو راه منزل برای پرت کردن خواننده از معنی بسیار مناسب است.

* در غزل

رایت سلطان گل پیدا شد از طرف چمن در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم:

تا ابد معمور باد این خانه کـز خاك درش

هر نفس با بوی رحمت می‌وزد بـاد یمن

و در نسخهٔ قزوینی «با بوی رحمن می‌وزد باد یمن» اختلاف در کلمهٔ رحمت و رحمن است. ظاهراً اختلاف مهمی نیست و هر دو یك معنی دارند، اما در کلمه رحمن اشارهٔ خاصی هست که ما را به سوی مقصود شاعر هدایت می‌کند، و از این جهت نمی‌توان هیچ کلمهٔ دیگری به جای آن نهاد. اشارهٔ شعر به این حدیث

۵۲. رك به‌یغما شمارهٔ ۳۴۳ مقالهٔ «به‌نام خداوند جان‌آفرین»، صفحهٔ ۱۳—۲، به‌هنگام نوشته شدن این مقاله در یغما چاپ سوم حافظ جلالی هنوز منتشر نشده بود و صورت بیت فوق تغییر نیافته بود.

نبوی است[۵۳]: انی لاجد نفس الرحمن من‌قبل‌الیمن، بوی رحمن، خدا، را از سوی یمن می‌شنوم... و به اویس قرنی اشاره دارد که از سران قبیله در یمن بود و دورادور دعوت پیامبر را به جان و دل پذیرفته بود و این همان اویس است که پیشوای صوفیان اویسی، صوفیان بی‌سلسله گردید.

وجود دو کلمهٔ یمن و رحمن که هردو در حدیث نبوی آمده، در یك مصراع برای این است که ما را به اشاره سخن متوجه سازد، پس رحمن در صورت تساوی معنی با رحمت که در نسخهٔ جلالی آمده، باز هم رجحان دارد زیرا خط هدایت خواننده به سوی حدیث نبوی است، چگونه یکی از این نشانه‌هارا برداریم. تصحیح دیوان حافظ مشکلاتی از این قبیل دارد که گاه عوض کردن یك کلمه با یك کلمهٔ مشابه و مرادف یکلی حساب کار شاعر را برهم می‌زند.

* در غزل

ز در درآ و شبستان ما منور کن   در نسخهٔ جلالی آمده:

حجاب دیده ادراك شد شعاع جمال   بیا و خرقه خورشید را منور کن

و در نسخهٔ قزوینی «بیا و خرگه خورشید را منور کن» خیمه و خرگاه خورشید تصور و استعمال نامأنوسی نیست ولی خرقهٔ خورشید برمن معلوم نشد چگونه تعبیری است. منور کردن یك خیمه و خرگاه یعنی دران چراغ برافروختن. ولی روشن کردن خرقهٔ خورشید نمی‌دانم؟ خرقه اینجا به احتمال بسیار غلط خوانده خرگه است.

* در غزل

شاه شمشاد قدان خسرو شیرین دهنان   در نسخهٔ جلالی آمده:

مست بگذشت و نظر بر من درویش انداخت

گفت آن چشم و چراغ همه شیرین سخنان

و در نسخهٔ قزوینی «گفت ای چشم وچراغ همه شیرین‌سخنان» اختلاف اصلی درکلمات آن چشم و چراغ و ای چشم و چراغ است. فاعل فعل گفت شاه شمشاد قدان در مصراع اول غزل است و در این بیت به شاعر می‌گوید:

ای چشم و چراغ همه شیرین سخنان   تا کی کیسه‌ات خالی است. مطلبی

۵۳. تذکرة الاولیاء عطار، تصحیح قزوینی، چاپ پنجم، (تهران، مرکزی) ص ۲۶، حدیث به‌این صورت هم نقل شده «انی اشم رایحةالرحمن من طرف‌الیمن» هم نقل شده‌که اختلافی ندارد. مولانا هم در اشعار زیر به‌همین معنی اشاره دارد.

این سخن پایان ندارد باز گرد   تاچه گفت ازوحی‌غیب آن شیرمرد
گفت زین سو بوی یاری می‌رسد   کاندرین ده شهریاری می‌رسد

نقل از پرتوعلوی، بانگ‌جرس، ص ۷۹

روشن و سرراست است ولی آن چشم‌وچراغ معلوم‌نیست اشاره به‌کیست. بابیت‌بعدی مطلقاً رابطه پیدا نمی‌کند آیا می‌شود گفت آن چشم و چراغ تا کی از سیم و زرت کیسه تهی است؟ ضبط جلالی فارسی‌های تازه دارد:

* در غزل

خط عذار یار که بگرفت ماه از او   در نسخهٔ جلالی آمده:

صوفی مرا به میکده برد از طریق عقل
این دود بین که نامهٔ من شد سیاه از او

صرف‌نظر از اینکه هدایت صوفی حافظ را به میکده، آن هم از طریق عقل از رابطه‌های نامعقولی حکایت دارد سبك گفتار بیان خام و مستقیمی است که از طرز غزل حافظ بدور است وانگهی دود در مصراع دوم چه توجیهی دارد. این مصراع در نسخهٔ قزوینی طور دیگری است:

کردار اهل صومعه‌ام کـرد می‌پرست
این دود بین که نامهٔ من شد سیاه از او

اهل صومعه زاهدان و صوفیان ریاکارند یعنی طرز رفتار اینان مرا از زهد و صوفیگری بیزارکرده است. دود و سیاهی درمصراع دوم اشاره به لباس سیاه اهل صومعه دارد و در این بیت نیز همین اشاره مطرح است:

بیا بـه میکده و چهره ارغـوانـی کن
مـرو بـه صومعه کانجـا سیاهکارانند

و در همین غزل در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم:

ساقـی چـراغ مـی بـه ره آفتاب دار
باشد تـوان سترد حـروف گنـاه از او

صرفنظر از مقایسه با نسخهٔ قزوینی بیت فی نفسه بی معنی است. مرجع ضمیر او در مصراع دوم کیست؟ چراغ می است یا آفتاب، حروف گناه را از چراغ می یا آفتاب چگونه پاك می‌کنند و هیچ کدام معنی ندارد. کاتب نسخهٔ جلالی بی پروا جای مصراعها را عوض کرده و معانی را درهم ریخته است. صورت بیت در نسخهٔ قزوینی این است:

آبـی به روزنامه اعمـــال ما فشان
شاید توان سترد حروف گناه از او

که مصراع‌اول بکلی فرق‌دارد آب، حروف‌گناه را ازروزنامهٔ عمل شاعر شاید‌بسترد، نه از چراغ و آفتاب و در نسخهٔ قزوینی مصراع مقابل ساقی چراغ می به ره آفتاب دار   مصراع «گو برفروز مشعله صبحگاه از او» است.

چه رابطه‌ها و نسبتهای دلپذیری! یعنی خورشید از چراغ می کسب نور کند.

* در غزل

گفتا برون شدی به تماشای ماه نو   در نسخهٔ جلالی آمده:

تخم وفا و مهر در این کشته‌زار نیست
آنگه عیان شود که رسد موسم درو

مصراع اول در نسخهٔ قزوینی این است: تخم وفا و مهر در این کهنه کشته زار که منطقاً بهتر است. زیرا اگر مطابق ضبط جلالی تخمی در کشت‌زاری نیفشانده باشند، موسم درو چیزی عیان نخواهد شد، چگونه گفته آنگه شود عیان !

* در غزل

مرا چشمیست خون‌افشان ز دست آن کمان ابرو در نسخهٔ جلالی آمده:
دگر حور و پری را کس نگوید با چنان حسنی
که این را اینچنین حسن است و آن را آنچنان ابرو

و در نسخهٔ قزوینی «که این را اینچنین چشم است و آن را آنچنان ابرو» چشم به علاقه همجواری با ابرو مناسبت دارد و معمولا برای وصف زیبایی معشوق از چشم و ابروی او تعریف می‌کنند. حسن که در نسخهٔ جلالی آمده غلط نیست ولی حرفی کلی و عاری از دقت است.

* غزلی در نسخهٔ جلالی آمده به مطلع ای ازفروغ رویت روشن چراغ دیده که در نسخهٔ قزوینی نیست، این غزل یازده بیت دارد هر کدام از دیگری سست‌تر. چندتایی از آنها را نقل می‌کنیم.

هر زاهدی که دیده یاقوت جانفزایش
سجاده ترک کرده پیمانه در کشیده
بر دیده بخت‌نیکت تعویذ چشم شوخش
هردم وان یکاری واخلاص بر دمیده
بر قصد چشم عشاق ابرو و چشم شوخش
گاه این کمین گشاده گاه آن کمان کشیده

و بیت تخلص این است: ما را بضاعت اینست گر در مذاقت افتد، درهای شعر حافظ بنویس بر «جریده»، تعبیرات نامناسب مثل نوشتن در برجریده وترکیبات عاری‌از ظرافت گواه بر اینند که گوینده این کلمات حافظ نیست. مقلدی سروده و از راه محبت نام حافظ را آورده است. به یاد سخن آن منتقد اروپایی می‌افتم که گفته «بیش از همه دوستداران هنرمند آثار او را ضایع می‌کنند».

* در غزل

دامن‌کشان همیرفت در شرب زر کشیده در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم:
تا کی کشم عتابت زان چشم دلفریبت
روزی کرشمه‌ای کن ای نور هر دو دیده

و در ضبط قزوینی «تاکی کشم عتیبت زان چشم دلفریبت»: که البته بر نسخهٔ جلالی رجحان دارد برای تفصیل سخن رجوع شود به مقالهٔ اینجانب « نقدی بر

حافظ مسعود فرزاد». ٥٤

* در غزل

سحرگاهان که مخمور شبانه در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم:

نهادم عقل را ره‌توشه از می
به شهر هستیش کردم روانه

عقل با می زایل می‌شود یعنی به شهر نیستی روانه می‌شود، پس چگونه می‌گوید به شهر هستی روانه‌اش کردم و ضبط قزوینی این است: ز شهر هستیش کردم روانه یعنی عقل را به‌وسیلهٔ می از شهر هستی خارج کردم. وانگهی ره ـ توشه برای‌کسی می‌گذارند که از شهر خارج می‌شود.

* مطلع این غزل در نسخهٔ جلالی این است:

آن می عشق کزو پخته شود هر خامی
گر چه ماه رمضان است بیاور جامی

و در نسخهٔ قزوینی: زان می عشق کزو پخته شود هر خامی، با (آن) می که در نسخهٔ جلالی آمده ارتباطی میان دو مصراع برقرار نمی‌شود و هر کدام به راه خود می‌رود. در همین غزل در نسخهٔ جلالی آمده:

روزه هر چند که مهمان عزیز است ایدل
رفتنش موهبتی دان و شدن انعامی

و در نسخهٔ قزوینی صحبتش موهبتی دان و شدن انعامی. برای توضیح در باب صحت نسخهٔ قزوینی و بی‌معنی بودن صورتی که در نسخهٔ جلالی آمده رجوع فرمایند به مقالهٔ اینجانب با عنوان «نقدی بر حافظ مسعود فرزاد».٥٥

و باز در همین غزل در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم:

مرغ زیرك به در خانقه اکنون نپرد
که نهادست ز بهر طلبش هر دامی

ظاهراً می‌خواهد بگوید «هر گونه دامی» ولی طوری که گفته فارسی نیست. ضبط قزوینی این است: که نهادست به هر مجلس وعظی دامی.

* در غزل

اتت روائح رندالحمی و زاد غرامی این بیت دلپذیر که تخلص شاعر را در بر دارد، و از جهت اشاره‌ای که به نظامی شاعر دارد می‌تواند وقتی مورد استناد واقع شود، در نسخهٔ جلالی نیست.

چو سلك در خوشابست شعر نغز تو حافظ
که گاه لطف سبق می‌برد ز نظم نظامی

۵۴. نگین ۱۳۶ صفحهٔ ۲۸. ۵۵. مقالات و بررسیها.

* در غزل
احمد الله علی معدلة السلطان در نسخهٔ جلالی آمده:
ماه اگر بی تو برآید به دو نیمش بزند
دولت احمدی و معجزه سبحانی
و در نسخهٔ قزوینی «به دو نیمش بزنند» فاعل بزند دولت احمدی و معجزه سبحانی هستند، گرچه ذیروح نیستند ولی چون کار ذیروح -شق‌القمر- به آنها نسبت داده شده، و در نتیجه حالت زنده بودن پیدا می‌کنند، فعل از احکام ذیروح تبعیت می‌کند: به دو نیمش بزنند.

و در همین غزل در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم:
از گل پارسیم غنچهٔ عیشی نشکفت
حبذا دجله بغداد و می روحانی
و در نسخهٔ قزوینی «می ریحانی». می ریحانی یعنی می معطر و ظاهراً در بغداد چنین شرابی شهرت داشته است[۵۶] ضمناً ریحان در برابر گل مصراع اول است. گل پارسی را بی‌خاصیت می‌داند و به ریحان بغداد رو می‌آورد. روحانی، با این بیت نیز عیب تکرار قافیه پیدا می‌کند:
گرچه دوریم به یاد تو قدح می‌گیریم
بعد منزل نبود در سفر روحانی
بعد منزل نبود در سفر روحانی

* در غزل
ای دل به کوی عشق گذاری نمی‌کنی در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم:
در آستین کام تو صد نافه مدرجست
وان را فدای طره یاری نمی‌کنی
و در نسخهٔ قزوینی «در آستین جان تو صد نافه مدرجست »کام، همان وصال یا رسیدن به طره یار است، کام را فدای طره یار کردن دیگر معنی ندارد. آنچه فدای یار و طره یار می‌شود جان است که در نسخهٔ قزوینی آمده است.

* در غزل
تو مگر بر لب جوئی به هوس بنشینی در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم:
گر امانت به سلامت ببرم باکی نیست
بیدلی سهل اگر از پی نبود بیدینی
و در نسخهٔ قزوینی «بیدلی سهل بود گر نبود بیدینی» که هم به علت داشتن فعل معنی جمله کامل است و هم به علت عوض شدن عبارت سکته (سهل اگر) را ندارد.

۵۶. غیاث‌اللغه می ریحانی را، «شراب رقیق معطرلطیف، یك‌نوع از شراب سبزرنگ» معنی می‌کند (به‌نقل از پرتو علوی، بانگ جرس، ص ۱۳۲)

* در غزل

ز کوی یار می‌آمد نسیم باد نوروزی   در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم:

طریق کام بخشی چیست ترک کام خود گفتن

کلاه سروری این دان کزین دو ترک بردوزی

منظور از دو ترک بر من معلوم نشد. در مصراع اول ترک کام خود گفتن داریم که به نظر شاعر با طریق سروری یکی است. و ضبط قزوینی این است کلاه سروری آنست کز این ترک بردوزی

* در غزل

ساقی بیا که شد قدح لاله پر ز می   در نسخهٔ جلالی می‌خوانیم:

حشمت مبین و سلطنت آن گل که گسترد

فراش باد هر ورقش بر سریرکی

در مصراع اول اگر سلطنت را بدون اضافه به آن گل بخوانیم با کلماتی گسیخته و نا مربوط مواجه خواهیم شد و اگر با اضافه به آن گل بخوانیم وزن مختل می‌شود. اگر از اختلال وزن هم صرف نظر کنیم، سلطنت را با اضافه به آن گل بپذیریم معنی این می‌شود که حشمت و سلطنت گل را مبین زیرا به زودی فراش باد برگهای آن را بر تخت کیکاوس فرش می‌کند. و این سرانجام نامطلوبی نیست. در صورتی که علی‌القاعده باید وضع اسف‌انگیزی را در مقابل حشمت و شوکت امروزی گل نشان دهد تا صحنهٔ عبرت انگیزی بوجود آید، چنانکه در ضبط قزوینی آمده: حشمت مبین و سلطنت گل که بسپرد   فراش باد هر ورقش را به زیر پی از معایب لفظ و معنی که در نسخهٔ جلالی دیده می‌شود هیچ کدام در ضبط قزوینی راه ندارد. زیر پا خرد شدن برگ گل را به رخش می‌کشد تا در دوران شکوه و حشمت خود مغرور نشود، و البته کنایه اجتماعی دارد. بر سریر کیکاوس فرش شدن که سرانجام نامطلوبی نیست تا عبرت انگیز باشد.

و در همین غزل در نسخهٔ جلالی آمده:

بشنو که مطربان چمن راست کرده‌اند

آهنگ چنگ و بربط و مرغول و نای و نی

اصطلاح راست کردن در مورد آواز و موسیقی نه اینکه غلط باشد، اما نسبت دادن آن به مطربان در آخر مصراع به این صورت طرز بیانی ناخوشایند است. از سبك بیان نجیبانه شاعر دور است. بی توجهی به آن از مرد نکته سنجی که خود استاد دو پهلو گفتن است بسیار بعید است. بخصوص که هیچ نیازی او را مجبور به کاربرد آن نمی‌کرده است. بسادگی می‌توانست بگوید مطربان چمن ساز کرده‌اند، همین معنی را داشت. عیب دوم در مصراع دوم است و آن تکرار قافیه با این بیت است که بلافاصله می‌آید:

مسند به باغ برکه به خدمت چو بندگان
استاده است سرو و کمر بسته است نی

بیت مورد بحث در نسخهٔ قزوینی نیست.

* در غزل

طفیل هستی عشقند آدمی و پری در نسخهٔ جلالی آمده:
نمی‌روی زدل ما برون و این عجب است
تو یاد گیر دو مصراع ز من به نظم دری

هیچگونه ربطی میان دومصراع نیست زیرا کاتب جای مصراع‌ها راعوض کرده است. صورت صحیح این است کـه در نسخـهٔ قزوینی آمده:

زمن به حضرت آصف که می‌برد پیغام
که یاد گیر دو مصراع ز من به نظم دری

مصراع اول به صورتی که در نسخهٔ جلالی آمده، در نسخهٔ قزوینی نیست.

* در غزل

کتبت قصه شوقی و مدمعی باکی در نسخهٔ جلالی آمده:
کـرا رسد کـه کند عیب دامـن پاکت
که همچو ذره که بر برك گل چکد پاکی

و در نسخهٔ قزوینی «همچو قطره که بر برگـ گل چکد . . .» مصححان محترم ذیل صفحه تذکر داده‌اند که نسخهٔ قزوینی صحیح است ولی معلوم نیست چرا متن را اصلاح نکرده‌اند و غلط کاتب را به جای سخن حافظ به خواننده عرضه داشته‌اند.

(۱) اینك فهرست حافظهایی که بعد از حافظ قزوینی به چاپ رسیده برای علاقمندان درج میشود.

۱۳۲۵ شرکت اقبال «خلاصه دیوان»
۱۳۲؟ به انتخاب محمد علی فروغی «زبده دیوان خواجه حافظ»
۱۳۲۷ با مقدمهٔ مجید یکتائی و بهروز و رحیمزاده صفوی پژمان.
۱۳۳٦ به اهتمام علینقی بهروزی.
۱۳۳٦ به انتخاب ا . بامداد «حافظ شیرازی»
۱۳۳۷ به کوشش ناتل خانلری «غزلهای حافظ شیرازی»
۱۳۳۹ گرد آوردهٔ هدایت «منتخباتی از دیوان حافظ»
۱۳٤۰ به اهتمام محسن صبا با ترجمهٔ انگلیسی گرترودبل «چند غزل از دیوان حافظ»
۱۳٤۱ حافظ قدسی. شیراز.
۱۳٤۱ به اهتمام هاشم رضی.
۱۳٤۲ به اهتمام محمد حسن علمی.
۱۳٤۲ به اهتمام پژمان بختیاری.

۱۳۴۲ با ترجمه انگلیسی و مینیاتورهایی از محمد علی زاویه و محمد تجویدی.
۱۳۴۲ شرح سودی «شرح سودی بر حافظ»
۱۳۴۴ به اهتمام بدری آتابای «چند غزل از دیوان حافظ»
۱۳۴۵ به اهتمام انجوی شیرازی.
۱۳۴۶ به اهتمام مسعود جنتی عطائی «سفینه حافظ»
۱۳۴۷ تصحیح دکتر هومن.
۱۳۴۷ جامع نسخ حافظ، به اهتمام مسعود فرزاد.
۱۳۴۸ به اهتمام ایرج افشار «دیوان کهنه حافظ»
۱۳۵۰ به اهتمام سید محمد رضا جلالی نائینی و نذیر احمد.
۱۳۵۱ به اهتمام همایونفرخ «حافظ خراباتی»
۱۳۵۳ به اهتمام دکتر سلیم نیساری «غزلهای حافظ»
۱۳۵۴ دیوان مولانا شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی. به اهتمام یحیی قریب.
۱۳۵۶ به اهتمام دکتر بهروز وعیوضی. دانشگاه تبریز.

*

(۲) فهرست آثار مسعود فرزاد در باره حافظ

۱جلد * جامع نسخ حافظ. تألیف مسعود فرزاد. شیراز، دانشگاه پهلوی، کانون جهانی حافظ شناسی، ۱۳۴۷ (در جستجوی حافظ صحیح، کتاب اول از پنج کتاب) ۸۴۷ ص .

۲ جلد * حافظ صحت کلمات و اصالت غزلها. (ج ۱، الف تا ز. ج ۲، س تا ی)، تحقیق از مسعود فرزاد، شیراز، دانشگاه پهلوی (کانون جهانی حافظ ـ شناسی شماره ۲۳، ۱۳۴۹،۱۳ (در جستجوی حافظ صحیح، کتابهای دوم و سوم از پنج کتاب) در دو جلد ۱۶ + ۱۵ + ۱۳۴۹ ص.

۱جلد * حافظ گزارشی از نیمه راه. تحقیق از مسعود فرزاد، شیراز، دانشگاه پهلوی، کانون جهانی حافظ شناسی، ۱۳۵۲، ش ٤٤، ۱۵+۳٦۸+۱۵۸ ص.

۱ جلد * قصاید، قطعات، رباعیات و مثنویات حافظ، صحت کلمات و اصالت اشعار. تحقیق از مسعود فرزاد، شیراز، دانشگاه پهلوی، کانون جهانی حافظ شناسی، بشماره ۳۲، ۱۳۵۰ ۱٤+۳٤۲+۷۱ ص.

٤جلد * اصالت و توالی ابیات در غزلهای حافظ (ج ۱. ا ب ت خ ـ ج ۲ د ج ۳ ر تا م ج ٤ س تا ی) تحقیق از مسعود فرزاد، شیراز، دانشگاه پهلوی، کانون جهانی حافظ شناسی، ش ٤۹ و ۵۵، ٦۱ ، ٦۳ ـ ۱۳۵۳=۱۳۵٤ در ٤ جلد در ۲۱۸۲ صفحه.

۱جلد * اصالت و توالی ابیات در اشعار غیر غزل حافظ، تحقیق از مسعود فرزاد، شیراز، کانون جهانی حافظ شناسی، ش ۷٦، ۲۵۳۵، ازص ۲۱۸۵ تـا

۲۴۶۱ + ۲۳۴

ضمناً برای اطلاع از مقالاتی که تا سال ۱۳۵۰ در بارهٔ حافظ نوشته شده رجوع فرمایند به: فهرست مقالات فارسی. تألیف ایرج افشار ج ۱ ص ۷۶۴ ـ ۷۶۹ و ج ۲ ص ۵۰۷ ـ ۵۱۱ و ج ۳ ص ۲۶۰ ـ ۲۶۲ .

*

این فهرستهای آخر مقاله و بیشتر ارجاعات کتابشناسی متن را دوست فاضل و همکار کتابخانه‌ام آقای عنایت‌اله مجیدی تهیه کرده و از زحمات ایشان تشکر دارم .

سخنی از تصحیح جدید
دیوان حافظ

دیوان حافظ. به تصحیح پرویز ناتل خانلری. انتشارات بنیاد فرهنگ ایران. تهران، ۱۳۵۹

چند ماهی بیش نیست که تصحیح جدیدی از دیوان حافظ توسط پرویز ناتل خانلری، انتشار یافته و اکنون نسخه‌های آن در بازار بکلی نایاب است، گرچه پیش از این هم «حافظ خانلری» وجود داشته و آن حافظی بوده بر مبنای نسخهٔ خطی موزهٔ بریتانیا، شامل ۱۵۲ غزل، و در تحقیقات مربوط به این شاعر پیوسته به عنوان یك مرجع معتبر مورد نظر قرار داشته؛ اما تصور می‌کنم موافق باشند که از این پس به قاعده اصولی «اطلاق مطلق بر فرد اکمل»، مطلق «حافظ خانلری» همین چاپ اخیر باشد که به شمارهٔ ۳۰۸ از جانب بنیاد فرهنگ ایران انتشار یافته، شامل ٦٨ صفحه مقدمه و فهرست، ٤٨٦ غزل، ۳۱ صفحه یادداشت آخر کتاب و کلا ۱۰۰٦ صفحه. عنوان این مقاله بر اساس این تصور باید حافظ خانلری باشد.

شاید بتوان گفت آن گام اساسی که با چاپ حافظ قزوینی ــ دکتر غنی، به روش صحیح علمی، برای رسیدن به نسخهٔ اصیل حافظ برداشته شد، با کار اخیر خانلری به منزل مقصود رسیده، و از این پس ارادتمندان شاعر می‌توانند در حالی که ١٤ نسخه از نسخه‌های معتبر نزدیکتر به عصر او را در برابر خود دارند، به سیر در افکار و تفرج در چشم‌اندازهای هنریش بپردازند. موارد قابل بحث البته هنوز وجود دارد، ولی نه چندان که به اصل کار لطمه بزنند چنین است که می‌توان گفت امر تحقیق در راه دست یافتن به نسخهٔ اصیل دیگر پایان یافته است و اگر دراین‌معنی بازهم سخنی بایدگفت درحاشیهٔ‌کار تحقیقی خانلری‌بایدگفت، ازموارد اختلاف باقی مانده شاید بعضی هرگز به توافق قطعی نرسد، زیرا منشأ اختلاف

خود سراینده بوده که گاهی بیتی را به ضرورت یا مناسبت تغییر داده است. و این گونه موارد تا آنجا تقلیل یافته که بتوان گفت دیگر مخل کار دربارهٔ شاعر نیست بخصوص که در جوار هر انتخابی، نسخه بدلها، در اختیار اهل نظر قرار داده شده است.

در این تحقیق، دو عامل اساسی لازم، به صورت مکمل، در کنار هم قرار گرفته‌اند: نخست نسخه شناسی، آگاهی بر نسخه‌های اصیل متن در سراسر جهان، بصیرت در خواندن و مقابلهٔ نسخه‌ها و نقل متن آنها به چاپ که همکاری مرحوم مینوی در بخش بزرگی از این کار مهر اطمینان دیگری بر این کار بوده است. دیگر ذوق سرشار و پایگاه ادبی برای شناخت و قضاوت که لازمه انتخاب درست از میان نسخه‌های بسیار و گاهی فریبندهٔ شاعر است و تصور می‌کنم در این مورد نیز برای آشنایان با ادب فارسی جای اندك تردید نباشد. به عنوان نمونه یك مورد حسن انتخاب را عرض می‌کنم: معنای این بیت به این صورت:

سهو و خطای بنده گرش اعتبار نیست
معنی عفو و رحمت آمرزگار چیست

که در حافظ قزوینی آمده همیشه برایم مشکلی بود، زیرا عفو و رحمت خداوند وقتی معنی دار هست که سهو و خطای بنده دارای اعتبار باشد و به حساب آید و نسخهٔ خانلری آن را حل می‌کند: «سهو و خطای بنده گرش هست اعتبار». چند مورد هم تصحیح قیاسی دیده می‌شود که همه بجاست. مخصوصاً آنچه راجع به «عبوس زهد به وجه خمار بنشیند[1]» گفته‌اند حکایت از دقت نظر کامل دارد و راه منحصر دسترسی به معنای بیت است. روش ارائه کار از جهت ظرافت طرح و سهولت استفاده نیز سرمشقی است برای اهل تحقیق و تا آنجا که آگاهی نگارنده کفایت می‌کند در زبان فارسی بی‌سابقه بوده است: بر مبنای امتیازاتی که به اکثریت نسخ یا نزدیکتر بودن نسخه به عصر شاعر داده‌اند. از میان ۱٤ نسخه که تاریخ نوشته شدنشان بین ۷۹۱ تا ۸۳۸، یعنی حداکثر ٤۷ سال بعدازدرگذشت شاعر است، صورت بیت را انتخاب کرده و در صفحهٔ دست راست آورده‌اند، و اختلاف نسخه‌ها را چه از لحاظ کلمات و چه از لحاظ تعداد و ترتیب ابیات در صفحهٔ دست چپ نشان داده‌اند. اشاراتی که عرض شد زمینهٔ کلی کار است. ولی مواردی هم از دخالت دادن قضاوت شخصی در این محدوده دریغ نورزیده‌اند

۱. صفحهٔ ۱۰۰۵ برای اطلاع بر اختلاف نظر درخواندن و معنای مصراع مذکور، نگاه کنید به شمارهٔ ۴، سال سوم راهنمای کتاب، مقالهٔ دکتر جعفرشعار. نیز نگاه کنید به پرتو علوی، بانگ جرس، ص ۱۰۸.

چنانکه مصراع «مرا که از زر تمغاست زاد و برگ معاش[۳]» را بر مبنای ٤ نسخه از ۱۱ نسخه انتخاب کرده‌اند و مصراع «بخت حافظ گر از این دست مدد خواهد کرد[۳]» را بر مبنای ضبط ۳ نسخه از یازده نسخه و مصراع «جهان پر فتنه خواهد شد از آن چشم و از آن ابرو[٤]» را بر مبنای ضبط ۲ نسخه از ٦ نسخه انتخاب نموده‌اند و مواردی دیگر. و این حسن کار است که امر تحقیق را از تنگنای یك کار صد در صد مکانیکی خارج می‌سازد، و در مرز معین به درك انسانی اجازهٔ قضاوت می‌دهد.

اکنون، بر اساس این طرح، دیوانی فراهم آمده مناسب مطالعه و فال و تماشا برای همهٔ علاقه‌مندان، و هم زمینهٔ استواری برای کار تحقیق با هم دریك مجلد. و گاه چنانکه وظیفهٔ محقق است، از اظهار نظر در ضبط اصل نسخه، اگر مورد تردید بوده، دریغ نورزیده‌اند. تا خواننده به دنبال معنی سرگردان نشود. چنانکه در مورد غزل «عشق تو نهال حیرت آمد» نوشته‌اند: «معنی این غزل را نفهمیدم، ولی چون در ۹ نسخهٔ اساس کار ثبت شده آن را در متن آوردم.[۵]»

چند صفحه‌ای هم در آخر کتاب زیر عنوان «چند یادداشت» آمده که توضیحاتی است بر مشکلات اشعار و گاهی دفاع از وجهی که در متن اختیار شده، ولی نه اینگونه دفاعها و نه معنی اشعار دشوار هیچ کدام شمول کلی ندارد و تنها به بیان بعضی نکته‌های مورد نظر خود اکتفا نموده‌اند. امید است با وعده‌ای که برای جلد دوم این اثر داده‌اند، این جامعیت در هر دو مورد حاصل شود که بسیار مغتنم است. این نکته را هم نگفته نگذارم که کار انجام شده در این اثر برمبنای همان نسخه‌هایی است که در مقدمه معرفی می‌شود، نه چنانکه غالباً در کار حافظ مشاهده می‌شود، یکی دو نسخه را به مثابهٔ کشف جدید و نسخهٔ اساس معرفی کنند، و در عمل از همهٔ نسخه‌های خطی و چاپی موجود در جهان استفاده نمایند. و اکنون با عرض سپاس بسیار از زحمت چندین سالهٔ استادان پژوهشگرم در تهیهٔ چنین دیوانی، اجازه می‌خواهم، بعضی موارد را که ضمن مرور کتاب به نظر رسیده در محدودهٔ ١٤ نسخهٔ مبنا، و حدود اختیاری که عملا و نظراً، از جانب محقق مجاز شناخته شده، طرح کنم.

(۱) بنت‌العنب که زاهد ام‌الخبائثش خواند — اشهی لنا واحلی‌من‌قبلة‌العذارا
از ۱۰ نسخه‌ای که غزل را دارند ضبط بیت در ٤ نسخه به صورت بالاست و ٦ نسخه بجای بنت‌العنب، «آن تلخ وش» دارند. گرچه بدین ترتیب، اکثریت نسخ «آن تلخ وش» ضبط کرده‌اند ولی از این جهت اشکالی نیست زیرا چنانکه گفته شد، انتخاب در محدودهٔ ١٤ نسخه عملا مجاز شمرده شده و این اندازه مجال کار

۲. ص ۶۸۵. ۳. ص۴۰۲. ۴. ص۸۰۸. ۵ ص ۱۰۰۲.

حق چنان پژوهشگری است. در یادداشت صفحهٔ ۹۹۹ در توجیه علت این انتخاب نوشته‌اند: «بنت‌العنب گذشته از تناسب با ام‌الخبائث در شعر فارسی سابقه دارد، از آن جمله در این بیت خاقانی:

مرا سجده‌گه بیت بنت‌العنب　　　که از بیت ام‌القرا می‌گریزم

توجه پژوهشگر ارجمند به تناسب میان بنت و ام در بنت‌العنب و ام‌الخبائث، که ظاهراً از دلایل رجحان این وجه است، انگشت نهادن بر صنعت محبوب شاعر، یعنی برجسته نمودن معنی از طریق مقابل قرار دادن مفاهیم متضاد است و حکایت از کمال دقت نظر دارد، ولی همین شگرد هنری او را می‌توان میان تلخ‌وش واحلی در مصراع دوم هم یافت، که تصور می‌کنم از جهت ظرافت کار دست کمی از آن دیگری نداشته باشد و در حساب این امتیاز برابر باشند. اما در بنت‌العنب اشکالی هست که در تلخ‌وش نیست و آن مقابل قرار گرفتن با قبلة‌العذارا در مصراع دوم است. آیا می‌توان گفت که دختر انگور از بوسهٔ دختران شیرینتر است؟ و در همان یادداشت، بعد از تأیید بنت‌العنب، در رد تلخ‌وش آمده: «ترکیب تلخ‌وش هم غریب است، زیرا که پسوند وش برای همانندی دیدنیهاست نه چشیدنیها...» در صحت نظر دانشمند زبان شناس جای سخن نیست که «وش» پسوند دیدنیهاست نه‌چشیدنیها ، اما لفظی که در این ترکیب از مرز معنای خود تجاوز کرده پسوند وش نیست بلکه صفت تلخ است که چشیدنی است و معنای دیدنی افاده کرده و در این معنی با «وش» ترکیب شده است؛ و چه بسیار چشیدنیهای دیگر هم. شاید به مناسبت حالت انعکاسی که در چهره ایجاد می‌کنند، معنای دیدنی می‌گیرند چنانکه گفته می‌شود. فلانی چهرهٔ تلخی دارد، یا ترش‌رو است. در این بیت سعدی ترش و شیرین هر دو معنای دیدنی داده‌اند: «لعبت شیرین اگر ترش ننشیند/مدعیانش گمان برند به حلوا». یا در خود حافظ «خال شیرین که بر آن عارض گندم گون است». تصور می‌کنم بر این قیاس بتوان ترکیب تلخ‌وش را پذیرفت. اینکه این ترکیب پیش ازحافظ از جانب استادان سخن بکار رفته یا نه بر بنده معلوم نیست، ولی در اینکه حافظ ترکیبات و تعابیر بسیاری به ذوق و سلیقهٔ خود ساخته، که مورد پسند استادان بعدی قرار گرفته و در ادب والای فارسی وارد شده تردید ندارم، چنانکه همین ترکیب تلخ‌وش که احتمالا ساختهٔ خود اوست در این بیت ملک‌الشعراء بهار آمده است: سوی دگر ندیم سبکروح تلخ وش / بیگانه با مدلس و با اهل ذوق خویش[6] بنابراین مقدمات، بنده معتقدم «آن تلخ‌وش که زاهد ام‌الخبائثش خواند» بر نسخه‌های دیگر رجحان دارد.

۶. دیوان ملک‌الشعرای بهار، امیرکبیر ، ص ۴۵۱

(۲) دیدن لعل تو را دیدهٔ جان بین باید
وین کجا مرتبهٔ چشم جهان بین من است.

در ۹ نسخه از ۱۰ نسخه، بیت به صورت بالا آمده و تنها نسخهٔ ل (قزوینی) «دیدن روی تو را» آورده است و به گمان بنده این ضبط منحصر صحیح است. زیرا لعل که در حافظ معمولا مستعار لب است با افعالی در معنای بوسیدن و معانی مرادف آن آورده می‌شود نه دیدن. نیز از توجه به این نکته ناگزیریم که در مقایسهٔ «دیدهٔ جان بین» با «چشم جهان بین» در مصراع دوم نوعی مفهوم عرفانی مورد نظر شاعر است، حاکی از اینکه دیدن روی خالق به دیده‌ای نیاز دارد که بتواند آن سوی جهان مادی را ببیند، و دیدن لعل با این اشاره قابل انطباق نیست، در حالی که همهٔ ظرافت اشاره و ایهام سازیهای حافظ در این است که اجزاء جمله با گونه‌های مختلف معنی منطبق شوند.

(۳) ناظر روی تو صاحب نظرانند آری
سر گیسوی تو درهیچ سری نیست‌که نیست

٦ نسخه از ۸ نسخه بیت را به صورت بالا آورده‌اند و ضبط دو نسخه «صاحب نظرانند ولی» است و این باید صحیح باشد. زیرا در صورتی که «آری» را بپذیریم معنی این می‌شود که همهٔ مردم ناظر روی تو هستند، از آن جمله صاحب نظران. اما «ولی» صاحب نظران را از عوام جدا می‌سازد و معنی این می‌شود که صاحب نظران می‌توانند تو را رؤیت کنند ولی در مردم عامی هم ودیعه‌هایی برای وصول به این منظور نهاده شده است و امکان تربیت شدن دارند. این‌معنی با دید عرفانی و فلسفهٔ کلی شاعر منطبق است، به شهادت بیتی که هم‌اکنون از آن سخن گفتیم :

دیدن روی تو را دیده جان بین باید
وین کجا مرتبه چشم جهان بین من است

یا این بیت:

وجـــه خـــدا اگـــر شودت منظـــر نظـــر
زین پس شکی نماند که صاحب‌نظر شوی

و موارد بسیار دیگر.

(٤) علم و فضلی که به چل سال بدست آوردم
ترسم آن نرگس ترکانـه به یغمـا ببـرد

ضبط ۵ نسخه از ۸ نسخه به صورت بالاست و سه نسخه «نرگس مستانه». شاید در انتخاب «ترکانه» علاوه بر توجه به اکثریت نسخ توجه به مناسبت میان ترك و یغما بی‌اثر نبوده است. اما صفت ترکی دادن به چشم را، بنده حداقل از حافظ بعید می‌دانم، زیرا خود او یك بار در این بیت چنین صفتی را از جهت ظاهر و

معنی مورد استهزاء قرار داده است:

به تنگ چشمی آن ترک لشکری نازم
که حمله بر من درویش یك قبا آورد

و طبعاً چشم مست جذابی باید بوده باشد که علم و فضل چهل سالهٔ شاعر را به یغما ببرد نه‌چشم تنگ مورب ترکانه. چنین است که «نرگس مستانه» مرجح بنظر می‌رسد.

(۵) عماری‌دار لیلی را که مهد ماه در حکم است
خدا را در دل اندازش که بر مجنون گذار آرد

در ۳ نسخه از ٦ نسخه ضبط بیت «خدایا در دل اندازش» است و به گمان بنده همین صحیح است، چه در این صورت جمله صورت دعایی پیدا می‌کند و خدا مخاطب فعل انداز بشمار می‌آید. اما اگر «خدا را» را بپذیریم معلوم نیست فعل خطاب به چه مقامی است. کیست که باید به خاطر خدا در دل عماری‌دار لیلی بیندازد که بر مجنون گذار آرد.

(٦) درویش را نباشد نزل سرای سلطان
مائیم و کهنه دلقی کاتش درآن توان زد

در ۵ نسخه از ۸ نسخه بیت به صورت بالا آمده، و در سه نسخه «برگ سرای سلطان» آورده‌اند که به گمان بنده مناسبتر است. موضوع سخن مقایسهٔ زندگی مختصر درویش با تشریفات سرای سلطان است. درویش جز کهنه دلقی ندارد و این مناسب با سرای آراستهٔ سلطان نیست. رفتن به حضور سلطان با دلق کهنه خوشنما نیست. اما نزل تدارکی از نوع خوردنی است و مقایسهٔ کهنه دلق درویش با خوردنیهای سرای سلطان مناسب نمی‌نماید.

(۷) فغان که با همه کس غائبانه باخت فلك
که کس نبود که دستی از این دغا ببرد

۷ نسخه از ۹ نسخه بیت را به صورت بالا آورده‌اند و ۲ نسخه «کسی نبود که دستی...». در معنی فرقی نیست ولی برای پرهیز از سه کاف متوالی که به فصاحت حافظ لطمه می‌زند ضبط ۲ نسخه رجحان دارد.

(۸) آیتی بود عذاب‌انده حافظ بی دوست
که بر هیچ کسش حاجت تفسیر نبود

همهٔ هشت نسخه بیت را به صورت بالا آورده‌اند، اما این بیان ناقصی است که نمی‌دانم چگونه باید معنی شود. شاید بهتر باشد که قید کنم بیت به این صورت معنی ندارد؛ تا خواننده به دنبال معنی سرگردان نشود، یا بار دیگر، اندکی از محدودهٔ شرایط مقرر خارج شویم و از ذیل حافظ قزوینی استفاده کنیم. آنجا مصراع اول به این صورت است: «آیتی بد ز عذاب‌انده حافظ بی‌دوست» و این

صورت صحیح شعر است، چنانکه جای دیگر، به هنگام وصل، در همین زمینهٔ فکری گفته «روی خوبت آیتی از لطف بر ما عرضه کرد» دو شعر اشاره به آیات لطف و عذاب دارند، و اگر دو مصراع را با هم مقایسه کنیم معلوم می‌شود که حذف هر کدام از عوامل صرفی «از» یا «ز» در دو مصراع سبب بی‌معنی شدن جمله می‌شود.

(۹) خوی کرده می‌خرامد و بر عارض سمن
از شـرم روی او عـــرق از ژاله مـی‌رود

ضبط بیت در ٦ نسخه از ۱۰ نسخه به صورت بالاست و در ۲ نسخه «عرق ژاله می‌رود». اما ژاله در این بیت، چنانکه در اکثر موارد، خود نمودار عرق است، و علی‌هذا عرق از ژاله رفتن تعبیر درستی ندارد. ولی «عرق ژاله» را می‌توان اضافهٔ بیانی محسوب داشت و چنین معنی کرد که چون گل «سمن» از لطافت روی یار شرمسار شده، ژاله به مثابهٔ عرق شرم از برگ آن جاری است. معادلهٔ بیت چنین است که عارض سمن با روی یار مقایسه شده و ژاله با خوی (خوی کرده). پس به هر تعبیر عرق شرم باید بر برگ گل جاری باشد نه از ژاله.

(۱۰) اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد
من و ساقی به هم تازیم و بنیادش براندازیم

از ۷ نسخه تنها نسخهٔ ل بیت را به صورت بالا آورده و نسخه‌های دیگر «بدوتازیم»، «به هم سازیم» و «براوتازیم» آورده‌اند. و به گمان بنده هرکدام از این‌ها بر ضبط اختیار شده رجحان دارد زیرا با معنای مساوی به زبان فصیح و شیوهٔ شاعر نزدیك‌ترند.

(۱۱) اسم اعظم بکند کار خود ایدل خوش باش
کـه بـه تلبیس و حیـل دیـو مسلمان نشود

ضبط بیت در ٦ نسخه از ۷ نسخه به صورت بالاست و تنها نسخهٔ ح (مهدوی، ۸۳۱) «دیو سلیمان نشود» آورده است که به گمان حقیر این ضبط منحصر صحیح است. از آنجاکه این اختلاف بسیار مورد نظر و متنازع فیه است، برای حل آن، چنانکه پژوهشگر ارجمند در مقدمه نظر داده‌اند، از تحمیل معنای ذهنی مورد نظر خود بر قالب شعر خودداری می‌کنیم و بر حسب عواملی که در خود شعر هست به دنبال صورت و معنای آن می‌رویم. پس گوییم در شعر سخن از دیوی است که خواسته با حیله و تلبیس «تغییر لباس» خود را به شکل کس دیگری (مثلا آقای x) درآورد، و از مقام او استفاده کند. ولی ندانستن اسم اعظم خداوند سبب ناکامی او گشته است. حال باید با استفاده از دو عامل معلوم ــ اسم اعظم و دیو ــ مجهول مسأله را بدست آوریم. در مراجعه به تاریخ و فرهنگ اسلامی ما، تنها در قصهٔ سلیمان دو عامل فوق بصورتی مرتبط با یکدیگر وجود دارند و آن قصهٔ مشهوری است معذلك، محض یادآوری، اندکی از آن را از تفسیر طبری نقل می‌کنم:

«چون خدای خواست که آن مملکت از سلیمان بشود، چون به آب خانه اندر شد، انگشتری مر جراده را داد (که وی مادر فرزندان سلیمان بود) که سلیمان هرگاه که به آب خانه شدی یا با زنی بخواستی خفتن، نشایستی که انگشتری با خویش داشتن از صلابت نام خدای عز و جل. گویند یکی دیو بود از مهتران دیوان که نام او صخر بود خویشتن بر مانند سلیمان بساخت و پیش جراده رفت و گفت انگشتری مرا ده (و این انگشتری همان بود که همهٔ مملکت سلیمان مران انگشتری را بفرمان بودند که نام بزرگ خدای عز و جل، بران نوشته بود.....»[۷]

سرانجام قصه چنانکه می‌دانیم این است که آگاهی سلیمان بر اسم اعظم مایهٔ کشف حیله و رسوایی دیو می‌شود. و دیو با تغییر شکل و لباس نمی‌تواند جای سلیمان را بگیرد . ملاحظه می‌شود که دو عامل معلوم مسأله ـ دیو و اسم اعظم ـ با این قصهٔ سلیمان انطباق کامل دارند، و بی‌تردید جواب x در این معادله سلیمان است.

حال برویم بر سر «دیو مسلمان نشود» که علاوه بر ضبط اکثر نسخ، یعنی ۶ نسخه از ۷ نسخه پسند خاطر بسیاری از فضلای مورد احترام نگارنده نیز هست. و وجهی برای آن ذکر می‌کنند: از آن جمله استاد زریاب خویی معتقد است که مفهوم شعر اشاره دارد به حدیث نبوی: « انی اسلمت شیطان نفسی»، من دیو نفسم را مسلمان کردم[۸]، با این تصور می‌خواهند میان دیو و مسلمان (مسلمان نشود) رابطه‌ای نشان دهند. این رابطه در حدیث فوق وجود دارد، اما اینکه اشارهٔ شعر به این حدیث باشد صحیح نیست، زیرا «که» تعلیل در آغاز مصراع دوم جای تردید نمی‌گذارد که کامیاب نشدن دیو در طرح خود معلول «بکند کار خود» اسم اعظم است، پس در قصهٔ مورد نظر این بیت، نقش اساسی با اسم اعظم است، حال آنکه در حدیث «انی اسلمت» اسم اعظم مطلقاً محلی از اعراب ندارد. اگر بتوان میان مسلمان نشدن دیو نفس با اسم اعظم هم رابطه‌ای نشان داد، ناچار صحیح بودن این وجه را هم باید پذیرفت، بی‌آنکه به صحت وجه نخستین لطمه‌ای متوجه شود ولی تا وقتی که چنین رابطه‌ای معلوم نشده ناگزیر باید گفت «سلیمان نشود» صحیح است ولاغیر. درمیان قصص قرآنی قصهٔ سلیمان بسیار مورد توجه شاعر بوده است. دفاع از حقانیت را در لباس سلیمان و رمز اسم اعظم و رسوایی حیله و تلبیس را در نماد دیو به گونه‌های مختلف جلوه‌گر ساخته است.

۷. به‌نقل از بانگ‌جرس ،ص۴۱

۸. یا «انی‌اسلمت شیطانی‌بیدی». نقل از صحبت خصوصی باجناب دکتر زریاب‌خویی. این بیت مولوی نیز به‌حدیث فوق اشاره دارد ، کر نکشتی دیو جسم آن را اکول / اسلم‌الشیطان نفرمودی‌رسول.

اشعار زیر همه بر اساس همین قصه سروده شده‌اند و بر مفهوم «دیو سلیمان نشود» گواهی‌می‌دهند:

من آن نگین سلیمان به هیچ نستانم
که گاه گاه بر او دست اهرمن باشد

سزد کز خاتم لعلش زنم لاف سلیمانی
چو اسم اعظمم باشد چه‌باك ازاهرمن دارم

خاتم جم را بشارت ده به حسن خاتمت
کاسم اعظم کرد ازو کوتاه دست اهرمن

بر اهـرمـن نتابد انـوار اسم اعظم
ملك آن‌تست وخاتم، فرمای هرچه‌خواهی

از عیب کوچك تکرار قافیه در غزل در صورت پذیرفتن «مسلمان نشود» می‌گذریم.

(۱۲) دریاست مجلس او دریاب وقت دریاب
هان ای زیان کشیده وقت تجـارت آمـد

ضبط بیت در ۸ نسخه از ۱۰ نسخه به صورت بالاست و دو نسخه «دریاب وقت و دریاب» است با واو عاطفه، و به نظر بنده صورت مورد نظر شاعر همین باید باشد، چه در این صورت می‌توانیم دریاب دوم را «دریاب» بخوانیم که با کلمات تجارت و دریا و زیان کشیده در شعر روابط مناسبی خواهد داشت و نمودار بافت ظریف شعر حافظ است. این بیت هم قرینه است بر این معنی:

زمان خوشدلی دریاب و دریاب که دائم در صدف‌گوهرنباشد

(۱۳) خرقه پوشان دگر مست گذشتند و گذشت
قصهٔ ماست که بر هر سر بازار بمـانـد

۶ نسخه از ۷ نسخه بیت را به صورت بالا آورده‌اند و تنها نسخهٔ ل‌مصراع اول را به صورت «محتسب شیخ شد و فسق خود از یاد ببرد» آورده و به گمان بنده این صورت رجحان دارد بدین شرح: امیر مبارز که در حافظ غالباً مشارالیه محتسب است و به «شاه محتسب» شهرت یافته بود زمانی خود میخوارهٔ بی‌امانی بود، چنانکه در بارهٔ او نوشته‌اند: «مستی به مستی پیوستی» و به طبع و مقتضای مزاج خویش بـر این گونـه مـردم سخت نمی‌گـرفته است. پس ترك شرابخواری کرده، «متعبد و مولع زهـد و پرهیـز شده» و بالطبع متوجه حـرمت خمـر شده، امـر بـه بستن میخانه‌هـا و تعقیب و تعزیـر میخـواران داده است. شیخ شدن محتسب در بیت اشاره به این ماجرا دارد. شرح واقعه در تاریخهای عصر حافظ آمده است، اما در خود غزل نکتهٔ خاصی نیست که مناسبت موضوع یا زمان سروده شدن غزل را روشن کند. طبعاً هم شاعر طنزسرا متوجه این معنی بوده که برگهٔ اتهامی در شعر علیه خود به دست شاه جباری ندهد. ولی اگر این دو نکته کلی را بپذیریم که اشاره شاعر در لفظ محتسب، در مواردبسیار، به امیر مبارزالدین

است، و این امیر در آغاز شرابخوار و فاسق بوده، سپس توبه‌کار شده و فسق خود از یاد برده و به تعقیب شرابخواران پرداخته، انطباق مضمون شعر با مورد خالی از اشکال خواهد بود. شاید هم «محتسب شیخ شد» را ابتدا سروده، ولی چون کنایه شعر به اصطلاح «ابلغ من‌التصریح» بوده از ترس منتشر نکرده و نسخهٔ بدل «خرقه پوشان دگر....» را برای آن ساخته ،ست اما مضمون خرقه پوشان در حافظ تازه نیست، نوایی است که در سراسر متن بگوش می‌رسد، آنچه خبر از یك واقعه می‌دهد «محتسب شیخ شد» است که بیان سوز دل شاعر از شگفتیهای روزگار و نموداری از طرز مقابلهٔ حکام وقت با مردم زمانه است، که چگونه به اقتضای مزاج خود به مردم نسخه می‌دادند. پس اکنون که آن شاه مزور از میان رفته و می‌توان حرف دل شاعر را باز گفت، دریغ است که از چنین اشارهٔ دلنشینی نادیده بگذریم.

(۱٤) به تاج هدهدم از ره مبر که باز سفید
زکبـر در پـی هر صید مختصـر نـرود

در ۹ نسخه از ۱۰ نسخه ضبط بیت به صورت بالاست و تنها نسخهٔ ل مصراع دوم را «چو باشه در پی هر صید مختصر نرود» آورده است، که به نظر حقیر این ضبط منحصر صحیح است. زیرا نخست اینکه کبر صفت مذمومی شناخته شده و از شاعر قلندری بعید است که آن را به خود نسبت دهد. و آنگاه باشه در طرح کلی این بیت یك رکن اساسی است، با اجزاء بیت پیوندهای دقیق و حساب شده‌ای دارد که برای ارزیابی کاراز توجه به نکته‌های آن ناگزیریم: باشه باز کوچکی است که به مثابهٔ انسانی حقیر، با باز سفید، به مثابهٔ آدمی والا و بلند همت، مقایسه شده است. شکار باشه هدهد است که شاعر می‌گوید تاج پر پهنایش باشه را فریفته و گرنه خود وزن و مقداری ندارد، اما شکوه تاج سلطنت نمی‌تواند من شاعر را از راه بدر برد، پس حذف کلمه باشه مناسبات دقیقاً حساب شده‌ای را از میان می‌برد.

(۱۵) سرفرازم کن شبی از وصل خود گردن گشا
تا منـور گـردد از دیدارت ایوانم چـو شمع

از ۷ نسخهٔ ضبط ٦ نسخه به صورت بالاست و یك نسخه « از وصل خود ای نازنین» طرز تلفظ و معنی «گردن گشا» با دو سرکش بر بنده معلوم نشد.

(۱٦) تا ابد معمور باد آن خانه کز خاك درش
هر نفس بـا بـوی رحمت مـی‌وزد بـاد یمن

ضبط بیت در ٤ نسخه از ۵ نسخه به صورت بالاست و فقط نسخهٔ ك «با بوی رحمن» آورده، و این صورت درست بیت است؛ زیرا بوی رحمن با اشارهٔ بستتر در شعر که ناگزیر شعر باید با توجه به آن معنی و مفهوم شود دقیقاً منطبق است،

بطوری که کلمهٔ دیگری نمی‌تواند جانشین آن شود. بیت اشاره دارد به حدیث نبوی «انی اشم رایحةالرحمن من جانب‌الیمن[۹]» و «بوی رحمن» ترجمهٔ مستقیمی است از رایحةالرحمن در این حدیث، و شاعر در آوردن این ترکیب نظر داشته، تا به مثابهٔ خط هادی خواننده را با منبع مورد نظر خود متصل سازد. در مقصود حدیث فوق گفته‌اند که اویس قرن، از رؤسای قبایل یمن، چون از دعوت پیامبر در مکه اطلاع یافت، بلافاصله و با اخلاص‌کامل ایمان آورد و پیامهای وفاداری‌می‌فرستاد. چنین بود که پیامبر با خوشحالی رو به سوی یمن می‌کرد و می‌فرمود: «من بوی خدای مهربان را از جانب یمن می‌شنوم» تا اینجا در انطباق مفهوم بیت با مقصود حدیث تردید نیست؛ از سوی دیگر اویس قـرن سر سلسلهٔ صوفیـان بی‌سلسله است که به همین مناسبت به اویسی مشهورند. و حافظ از همین صوفیان بی‌تعهد و تشریفات بوده است. اکنون اگر با توجه به این رابطه، دایره معنی را گسترش دهیم، گوییم: شاعر در این بیت فشرده دو نکتهٔ بالا را با هم مرتبط ساخته، به مراد خود، اویس قرن، خانه آبادان می‌دهدکه از خاك درش بوی رحمن می‌وزد. اگر برای بوی رحمت هم بتوان مناسبتی با اجزاء بیت یافت بر بنده مجهول است.

ضمناً ضبط نسخهٔ قزوینی هم «بوی رحمن» است ولی ذیل اختلاف نسخه‌ها به آن توجه نشده است.

(۱۷) مانعش غلغل گل‌گشت وشکر خواب‌صبوح
ورنـــــه گـــــر بشنود آه سحـرم باز آید

ضبط ۳ نسخه به صورت بالاست و ٤ نسخه «غلغل چنگـ». غلغل چنگـــ معنایی دارد ولی معنای غلغل گل بر بنده مجهول است.

(۱۸) تا کی کشم عتابت زآن چشم دلفریبت
روزی کرشمه‌ای کن ای نور هر دو دیده

از ۷ نسخه که غزل را دارند. فقط نسخهٔ ل (قزوینی) «تا کی کشم عتیبت» ضبط کرده است. در معنی فرقی نیست ولی میان عتیب و فریب نوعـی هماهنگی و موسیقی کلام به گوش می‌آید که میان عتابت و فریبت صورت معکوس و ناخوش یافته است. هماهنگی میان ارکان بیت بسیار مورد علاقهٔ شاعر است و هر جا دستش رسیده از رعایت آن غفلت نورزیده است، چنانکه در مصراعهای زیر :

اول به بانگـ نای و نی — آرد به دل پیغـــام وی
دلبر که جان فرسود از او — کار دلم نگشود از او....

برای این چند بیت هم معنای روشنی نیافتم، و چون علی‌القاعده معنایی برایشان در نظر گرفته‌اند که از میان نسخه‌ها انتخاب کرده و بدون اظهار نظر در متن

۹. رك . بانگ‌جرس ص۷۹

آورده‌اند، بیتها را نقل می‌کنم:

باشد آن مه مشتری درهای حافظ را اگر
می‌رسد هر دم به‌گوش زهره‌گلبانگ رباب

و دیگر:

تا به غایت ره میخانه نمی‌دانستم
ورنه مستوری ما تا به چه غایت باشد

و نیز در بیت:

سلامی چو بوی خوش آشنائی
برآن مردم دیدهٔ روشنائی

در مصراع دوم اشکال دارم. نخست آنکه برای دیده روشنائی، یا مردم دیدهٔ یا مردمك دیدهٔ روشنائی نمی‌توانم معنی درستی بیابم، و دیگر اینکه سلام بر مردمك چشم روشنائی چه تعبیری می‌تواند داشته باشد. بر چشم کسی سلام کردن یا بر مردمك چشم سلام کردن مصطلح فارسی نیست. امید داشتم حافظ خانلری این دشواری را حل کند ولی اینجا هم کلیهٔ ۹ نسخه‌ای که غزل را دارند بیت را به همین صورت آورده‌اند. و اکنون که اسناد موجود صورت پذیرفتنی به شعر نمی‌دهد و گفتن شعری خوش‌نما و بیمعنی هم از چنان شاعری متصور نیست، ناچار بیرون از حدود اختیارات مجاز، به عنوان یك تصحیح قیاسی حدسی می‌زنم و آن اینکه صورت صحیح بیت این بوده است :

سلامی چو بوی خوش آشنائی — بدان مردم دیده را روشنائی
درودی چو نور دل پارسایان — برآن شمع خلوتگه پارسائی

که خبر مصراع اول در مصراع چهارم می‌آید: «سلامی چون بوی خوش آشنائی، که مردمك چشم از آن روشن می‌شود و درودی چون نور دل پارسایان، برآن شمع خلوتگه پارسائی»، در این خروج از خط تنها لفظ «را» در مصراع دوم افزوده شده، یك مورد هم از نسخهٔ بدل استفاده شده «بدان» به جای «بران».

در صفحهٔ ۱۰۰٤ در معنای کاسه گرفتن. برای بیت «ساقی به صوت این غزلم کاسه می‌گرفت...» شرحی از کتاب **تاریخ مبارك غازانی** به شهادت نقل شده که مراد از آن تحسین و تکریم کسی است. در صحت نظر پژوهشگر ارجمند تردید نیست، فقط بنده می‌خواستم گواه نزدیکتری بر این معنی معرفی کنم و آن استعمال خود حافظ است در این بیت:

به بزمگاه چمن رو که خوش تماشائی است
چو لاله کاسهٔ نسرین و ارغوان گیرد[۱۰]

۱۰. با استفاده از راهنمای کشف‌اللغات حافظ انجوی‌شیرازی.

همهٔ قرائن گواه بر اینند که اینجا کاسه گرفتن به معنای تعارف کردن و به افتخار و سلامت کسی نوشیدن آمده است. اما از آنجا که کاسه نام نوعی آلت موسیقی نیز هست؛ و کاسه گرفتن با ضرب گرفتن معنای نزدیك پیدا می‌کند، می‌توان گفت یادآور این معنی هم هست، بخصوص که قرینه‌هایی مثل صوت، سرود، غزل هم در بیت آمده است. به ایهام کاسه گرفتن اشاره شده ولی موضوع ایهام را روشن نفرموده‌اند.

در مورد کلمهٔ گلگشت یا گلکشت با توجه به یادداشت صفحهٔ ۹۹۹ عرض می‌کنم. مرحوم مینوی در تأیید نظر خود بر صحت گلکشت، جوکشت و گندم‌ـکشت را شاهد می‌آورد. ضبط نسخهٔ قزوینی هم گلکشت است که ذیل اختلاف نسخه‌ها توجه نشده است.

یك مورد هم در توالی ابیات عرض دارم و آن در غزل «سحر بلبل حکایت با صبا کرد» است. ترتیب ابیات در این غزل همان است که در نسخهٔ ل آمده: یعنی بیت ۷ باید بعد از بیت ٤ قرار گیرد به این صورت:

خوشش باد آن نسیم صبحگاهی / که درد شب نشینان را دوا کرد
نقاب گل کشید و زلف سنبل / گـره بند قبای غنچه وا کـرد

«خوش به حال نسیم صبحگاهی که درد شب نشینان را دوا کرد، نقاب گل و زلف سنبل را کشید و بند قبای غنچه را وا کرد». پس فعلهای هر دو بیت به فاعل «نسیم صبحگاهی» تعلق دارند و به این صورت که در حافظ خانلری آمده:

گر از سلطان طمع کردم خطا بود / ور از دلبر وفـا جستم جفا کـرد
نقاب گـل کشیـد و زلف سنبل / گـره بند قبـای غنچه وا کـرد

میان بیتها فاصله می‌افتد، ارتباط معنی قطع می‌شود و معلوم نیست افعال بیت دوم را باید به کدام فاعل نسبت داد.

علامتهایی به صورت دایره، بعلاوه، ضربدر و اشکال دیگر، به عنوان رهنمود اختصاری در متن آمده که بنده در کتاب توضیحی بر آنها نیافتم. از جمله رجوع شود به صفحهٔ ٦٧٧.

موارد دیگر هم هست که به دقت و جرأت بیشتر نیاز دارند. این چند صفحه را هم با احتیاط به عنوان تکلیف «نقد ادبی» خود نوشته‌ام، به امید آنکه استاد نقد از تصحیح و اصلاح کار دانشجوی خود دریغ نفرماید؛ چه از چهل سال پیش که این رابطه در کلاسهای رشتهٔ زبان دانشسرای عالی ایجاد شده، هنوز و همیشه وجود دارد.

دیوان خواجه حافظ‌شیرازی

باتصحیح‌ومقدمه وحواشی وتکمله وکشف‌الابیات وکشف‌اللغات
به اهتمام ابوالقاسم انجوی چاپ سوم. تهران. جاویدان. ۱۳۵۸

دراین مقاله، نقد متن دیوان حافظ یا مقایسهٔ آن با متن دیگر موردنظر من نیست، بلکه منظورم تنها تذکار مواردی درحاشیهٔ متن است، درباب سلیقه و روش بازسازی دیـوان شاعر، یادداشتها و ملحقات چاپ سوم. شایـد یادآوریها در جریان تکاملی‌که دیوان حافظ او درپیش دارد بی‌اثر نباشد، و به‌رغم تلخی‌طبیعی انتقاد بتوانم نظرهای خودرا طوری ارائه‌کنم، که از ادب و ارادت دور نیفتد، بخصوص‌که فاضل محترم، در مقدمهٔ دیوان حاضر (صفحهٔ ۵) با فروتنی علمی خاص خود، خواستار نقد ونظر ارادتمندان خواجه شده‌اند.

انجوی به‌زبان پرایهام وفرهنگ والای شاعر همشهری خود عشق می‌ورزد. طبع آزاده وعشق به‌کمال و زیبایی اورا چنان شیفتهٔ ذوق و زبان گیرای این مرشد طریقت‌شناس ساخته‌که پیوسته درجست‌وجو است تا دربارهٔ او بیشتربداند، و هربار کار خودرا غنی‌تر عرضه کند. چنین است‌که حافظ او با ثابت بودن متن اصلی از ۵۱۲ صفحه درچاپ دوم به ۷۸۰ صفحه درچاپ سوم رسیده است، حاوی حواشی و یادداشتها و کارهایی سودمند درباب شاعر، و همین‌هاست که اکنون مورد نظر نگارنده است.

چاپ سوم از لحاظ متن هیچ‌گونه تازگی ندارد. کار تازهٔ قابل ذکر درآن کشف‌اللغات است‌که در ۲۲۸ صفحه به‌آخرکتاب افزوده شده، اما به دلایلی‌که عرض می‌کنم حق این بود که با افـزوده شدن آن متنی متناسب با حروف‌چینی

تازه تهیه می‌شد.

نخستین نکتهٔ قابل ذکر روش صفحه شماری در قسمتهای مختلف کتاب است، یعنی دراین چاپ با چهار ردیف شمارهٔ صفحه مواجه می‌شویم: تا صفحهٔ ۱۶۲ مقدمه است. متن از یك شروع می‌شود تا صفحهٔ ۲۰۶، کشف‌الابیات از یك تا ۸۳ و کشف‌اللغات از یك تا ۲۲۸ و هم‌اکنون که نگارنده نیاز به ارجاع به صفحات آن‌کتاب دارم چگونه باید مثلا به صفحهٔ ۱۶ ارجاع دهم، زیرا درهر چهار ردیف صفحات این عدد وجود دارد. البته غیرممکن نیست. هربار باید قیدی به‌دنبال شمارهٔ صفحه اضافه‌کرد مثلا ۱۶ مقدمه، ولی‌وقتی بالای صفحات عنوان قید نشده جوینده باید تا سطر عنوان ورق بزند و دوباره به‌نشانی برگرددکه همه اینها اتلاف وقت است.

دومین مورد لازم به تذکار، که در چاپهای پیشین وجود داشته ودرچاپ سوم نیز خودنمایی می‌کند، نقطه‌گذاری ابیات است که به‌صورت نادرست و ناهماهنگی انجام شده است.کارنقطه‌گذاری متون‌که دردوران تازه ادب فارسی ازادبیات اروپایی اقتباس ومعمول گردیده اکنون جزء قواعد دستورزبان ما محسوب می‌شودکه اگر نویسنده و خواننده به ظرافتها و طرزکار آنها آشنا باشند به روشن گردانیدن معنی کمك بسیار می‌کند. اما درمورد بازسازی متون‌کلاسیك فارسی چه بایدکرد؟ ابوالفضل بیهقی و سعدی وحافظ چه اندازه نقطه و ویرگول و تعجب و استفهام را دراشکال فعلی می‌شناختند؟ و اکنون که نوشته‌های آنها را منتشر می‌کنیم تا چه حد به داخل‌کردن این نشانه‌ها دراین آثار مجاز هستیم؟ به‌نظر من نقطه‌گذاری متون مطلقاً ناروا نیست اما موکول به اطلاع از قواعد خاص ونهایت دقت است، مخصوصاً درمورد غزل که یك نوع ادبی ظریف و بسیار آسیب‌پذیر است: زیرا این علامات به‌همان دلیل که قدرت جداکردن اجزاء جمله و ارائه معنی را دارند قدرت تغییرمعنی را دارند. چنین است‌که بی‌اطلاعی یا بی‌ذوقی دراستعمال آنها سبب عوض شدن معنی می‌شود. اما گویی مصحح دیوان برای تأثیر آنها ارزشی قائل نبوده، به‌مثابه نوعی وسیلهٔ زینتی، و غالباً بدون ضرورت و بی‌مورد مصرف کرده‌اند. به چند نمونه توجه فرمایید: علامت سؤالی که در مصراع اول بیت

روی تو مگر آینهٔ لطف الهیست؟ حقاکه‌چنین‌است‌ودراین‌روی‌وریانیست

گذاشته شده، علاوه برآنکه خواندن شعررا به‌صورت ناموزونی درمی‌آورد که دور از لطف طبع شاعر است معنی را عوض می‌کند، چون «مگر» دراینجا اثباتی یا احتمالی است نه استفهامی، یعنی روی تو همانا یا احتمالا آینهٔ لطف الهی است. نظیر مگری‌که دراین مصراع آمده: مگرکه لاله بدانست بیوفایی دهر که موضوع سؤال درکار نیست.

دربیت: درچنین موسمی عجب باشد ــ‌که ببندند میکده، بشتاب، نیز ویرگولی

که میان‌میکده و بشتاب گذاشته شده بیمورد ’ست و مخل معنی، زیرا پیوستگی کلمات را قطع می‌کند، و درنتیجه بشتاب باید به‌صورت فعل امر خوانده شود که مغایر معنی است، چون وقتی درمصراع اول می‌گوید درچنین موسمی عجب است که در میکده را ببندند دیگر نمی‌تواند امر بشتاب کند. به‌نظرم بشتاب قید است برای فعل ببندند، یعنی عجب است‌که با این شتاب در میکده را می‌بندند. پس باید متصل و بدون ویرگول نوشته شود. از اینگونه نقطه‌های مخل معنی یا بیمصرف بسیار دیده می‌شود. معلوم نیست این‌همه علامت درمصراعهای زیر چه لزومی داشته است:

دل بیمار، شد ازدست؛ رفیقان! مددی/ کجا روم؟ چکنم؟ حال دل کراگویم؟/ که گشته‌ام ز غم وجور روزگار ملول!؟ نگاهدار؛ که قلاب شهر، صراف است/ و بسیاری نظیر اینگونه بیتها که با علامات نقطه‌گذاری بـذر افشانی شده‌اند، به‌رغم آنکه شاعر به‌خود وعده داده است «که برنظم تو افشاند فلك عقد ثریا را.» در غزل گفتم «غم‌تو دارم» گفتا «غمت سرآید» چنانکه ملاحظه می‌شود سخن منقول در گیومه جا دارد. اما درغزل صفحهٔ مقابل آن، گفتم: که خطاکردی تدبیر نه این بود، که همان گفتم و گفتا و سؤال و جواب است، چنانکه ملاحظه می‌فرمایید از گیومه‌های غزل قبلی استفاده نشده و به‌جای آن دونقطهٔ بیانی آمده است. نه‌تنها این دو غزل برمبنای واحدی نقطه‌گذاری نشده‌اند بلکه کار نقطه‌ها در مجموع دیوان ازقرار و قاعدهٔ معینی پیروی نمی‌کند. مثلا دراین مصراع «گفتا نگفتنی است سخن‌گرچه محرمی» برای سخن منقول (بعدازگفتا) نه دونقطه بیانی گذاشته‌اند و نه گیومه و اگر تمامی علامـات نقطه‌گذاری را هم حذف می‌کردند، چنـانکه باز ملاحظه می‌فرمایید، لطمه‌ای به متن حـافظ نمی‌خورد کـه بسیار پسندیده‌تر بود.

مورد سوم که آن هم به بازسازی‌کتاب مربوط می‌شود طرز تنظیم غزلهاست. نه خواجه حافظ به ترتیب ردیف الفبایی شعر سروده و نه هیچ شاعر دیگری. این ترتیبات‌را برای سهولت دسترسی به‌اشعار برقرار می‌کنیم. پس هرکدام‌که آسانتر ما را به هدف برساند ترجیح دارد. اما با ترتیبی‌که درحافظ انجوی برقرار شده، دسترسی به یك بیت که به‌خاطرمان می‌گذرد کارآسانی نیست. مثلا برای یافتن بیت

جهان چو خلدبرین شد بدورلاله‌وگل ولی چه‌سودکه‌دروی‌نه‌ممکن‌است‌خلود

مطابق قاعده به قافیهٔ دال رجوع می‌کنیم، زیرا غزلها به ترتیب حروف قافیه تنظیم شده‌اند ولی چـون علاوه‌براین، یك‌بار هم به‌ترتیب حـروف مطلع ردیف شده‌اند، بعداز یافتن قافیهٔ دال باید بدانیم‌که بیت مزبور در غزلی قرارگرفته که مصراع اول آن با حـرف کاف آغاز می‌شود: کنون‌که در چمن آمدگل از عدم

به‌وجود ــ و مشکل بنده این است‌که این بیت مطلع را به‌خاطر ندارم. پس تنظیم غزلها به‌ترتیب حروف الفبایی مطلع، ردیف الفبایی قافیه‌ها را برهم زده است، درصورتی‌که تنها ترتیب حروف آخر قافیه که قزوینی و دیگران اتخاذ کرده‌اند هر بیت را بدون هیچ اشکال در ردیف الفبایی خود در اختیار جوینده می‌گذارد. اینکه برای یافتن هر بیت مطلع غزل را بدانیم اضافه‌کردن یك مجهول است بر عامل معلوم.

مورد چهارم‌که آن نیز به‌کار چاپ مربوط می‌شود حروف‌چینی اشعار است. نمی‌دانم این‌همه بی‌سلیقگی درکارچاپ ازکدام مطبعه و حروف‌چین است. به‌هرحال مصحح دیوان مسؤول است و فرمی بدون اجازه او چاپ نمی‌شود. در یك صفحه یك غزل را با حروف ۸ یا ۱۰ چیده‌اند و غزل دیگررا با حروف ۱۶ یا ۱۸: ص ۳٤، ص ۳۵، ص ۵۲. گاهی در یك غزل یك بیت را با حروف ۸ چیده‌اند و بیت بلافصل آن‌را با حروف ۱٦: صفحات ۱۹۰ سطر سوم و ۲٦۰ سطر یازدهم، گاهی دو مصراع از یك بیت را با حروف متفاوت چیده‌اند، صفحات ۲٤۸ بیت هفتم و ... وگاهی یك مصراع را با دونمره حروف چیده‌اند: ص ۱۷، گفتمش در عین وصل این ناله و فریاد چیست. اما در باب یادداشت کتاب:

در تکمله مار شیدائی را غلط دانسته‌اند و مار شیوائی را صحیح و می‌نویسند دراین مورد «به تصحیح قیاسی دست زده‌ایم» درصورتی‌که درصفحهٔ ۱٤۸ مقدمه فصل مستقلی زیرعنوان (مار شیدائی) دارندکه درآن می‌خوانیم «مصحح این نسخه نیز پس‌از دقت وافی در نسخ خطی به حل این مشکل توفیق یافت». یعنی طبق نسخه‌های خطی مار شیوائی خوانده‌اند. بهتر نبود یکی ازاین دو نوشته را خواه تکراری تلقی‌کنیم، خواه ناسخ و منسوخ، درچاپ اخیر حذف می‌کردند؟

در همین تکمله توضیحی دارند در اختلاف میان دو اصطلاح من‌مزید و من‌یرید مربوط به این بیت حافظ: بی‌معرفت مباش‌که در من‌یزید عشق   اهل نظر معامله با آشناکنند، نوشته‌اند «هردو ترکیب فوق درآثار قدما آمده» و بیتی از مثنوی و بیتی ازکمال خجندی به‌شهادت آورده‌اند که در هرکدام یکی از ترکیبات بالا بکار رفته است، ولی طرح مسأله به‌این صورت صحیح نبوده وظاهراً موضع اشکال را گم کرده‌اند. مسأله این نیست‌که سلیمان یا مسلمان هیچ‌کدام ازلحاظ ساخت کلمه غلط هستند و درآثار قدما به چه صورت آمده‌اند؛ بلکه اشکال دراین است که در بیت مورد بحث درحافظ قزوینی دیو سلیمان نشود یا مسلمان نشود، اینجا هم بحث بر سر این است‌که کدام‌یك از دو ترکیب‌فوق با معنی شعر مناسبت دارند. من‌مزید که صورت‌کامل آن هل من‌مزید است اصطلاح جنگ و مبارزه است‌که با اندك دقت در شواهدی‌که نقل کرده‌اند معنی‌آن معلوم می‌شود:

عالمی را لقمه‌کرد و درکشید   معده‌اش نعره زنان هل من مزید

و من‌یزید اصطلاح حراج و مزایده که بازهم در بیت شاهد به قرینهٔ قیمت معنی‌آن روشن می‌شود: وصالت را دوعالم قیمت‌آمد/ هنوز اندرمقام من‌یزید است. در بیت فوق‌الذکر حافظ هم قرینه‌های متعدد مثل معرفت، اهل‌نظر، معامله، آشنا همه مؤید معنی مزایده و من‌یزید است. در دنبال ابیات شاهد نوشته‌اند «هردو صحیح است، لیکن به زعم نگارنده، با توجه به تسلط و تضلع خواجه در «نکات قرآنی» و همچنین در مقام قیاس و ترجیح و رعایت آهنگ و موسیقی کلام ذوق سلیم من‌مزید را مرجح می‌شمارد» ولی روشن نمی‌کنند که چگونه «تضلع خواجه درنکات قرآنی» می‌تواند سبب رجحان وجهی به وجه دیگر شود، صرف‌نظر ازاینکه دو اصطلاح از لحاظ بیانی آنقدر به هم نزدیکند که برای ذوق سلیم میسر نیست تفاوتی میان آنها حس کند. به‌هرحال برای اثبات نظر خود در صحیح بودن من مزید از همه منابع ذوق و مبانی علم و اجتهاد خود بهره برده‌اند و با بعضی اصطلاحات دور از دسترس فقیر مشتاق نظر خود را بیان نموده‌اند؛ ولی در نخستین سطر غلطنامهٔ چاپ سوم، در صفحهٔ اول کتاب می‌نویسند «من مزید غلط و من‌یرید صحیح است.» عیبی نیست‌که جوینده در ضمن‌کار وبرخوردهای زندگی به اشتباهات خود پی برد ولی بعدازآنکه با چنان تأکیدی می‌خواهند صحت یك تصور را ثابت‌کنند، دیگر شایسته نیست بعداز توجه به خطا بودن آن، بدون هیچگونه توضیح، در غلطنامهٔ کتاب آن‌را ردکنند. چنین است‌که بنده معتقدم چاپ سوم به هرحال نیاز به حروف‌چینی مجدد داشت. اینگونه ضعفها را از میان برمی‌داشتند، یا درکمال‌گذشت وانصاف ازهمان راه که رفته بودند بازمی‌گردیدند.

•

بحثی در کشف‌اللغات حافظ

کشف‌اللغاتی‌که آقای ابوالقاسم انجوی بر چاپ سوم دیوان حافظ تصحیح خود الحاق و نشرکرده‌اند ازکارهای مفید و لازم است‌که در ادبیات فارسی تازگی دارد و درچاپ سوم حافظ انجوی بی هیچ‌گونه مقدمه و معرفی بعداز فهرست اعلام ظاهر می‌شود. علی‌هذا بنده ناگزیرم ابتدا چندکلمه‌ای درآن باره توضیح بدهم تا میسر باشد کار عرضه شده را با یك‌کار صحیح وکامل ازاین نوع مقایسه‌کنم. کشف‌اللغات تحلیل کامل اثری است تا زمینه را برای هرگونه تحقیق بعدی آماده سازد. ازطریق چنین تحلیلی می‌توان به میزان تکرارهرکلمه درکتاب آگاهی یافت و از مقایسهٔ مفاهیم گوناگونی‌که مؤلف درموارد مختلف ازآن اراده‌کرده به نوسان معنی‌آن پی برد و درتفسیر و توضیح متن از آن یاری خواست. می‌توان تنها با دانستن یك لغت بیت یا عبارتی را که لغت درآن بکار رفته بدست آورد. درمواردی

که درضبط یك اثر اختلاف نسخه وجود دارد، ازطریق مقایسهٔ لغت بــه لغت، اختلاف نسخه‌ها را بررسی کرد. با آمارگیری از دفعات استعمال، یا «فرکانس» کلمه در متن به سلیقهٔ مؤلف در انتخاب مصالحی که در ساخت اثر خود بکار برده آگاهی یافت، درتنظیم لغت‌نامه‌های زبان ازآن بهره برد و بهره‌های دیگر کــه به‌قول صاحب‌کلیله «به تبع آن‌هم حاصل آید».

در زبان فارسی، تا آنجا که آگاهی نگارنده اجازه اظهار می‌دهد چنین تتبعــی تنها در بــارهٔ شاهنامــه فــردوسی انجــام شده، توسط فریتزولف آلمانــی، که به فرهنگ ولف شهرت دارد. ولف بر اساس سه طبع معتبر شاهنامهٔ ماکان، فوللرس و ژول موهل کلیهٔ کلمات شاهنامه را به‌ترتیب الفبای فــارسی فهرست کرده، هر کلمه را به خط و زبان فارسی آورده، تلفظ آن را به حروف فونتیك معین‌کرده، معنی آن را به خط و زبان آلمانی بیان داشته و اعلام را در ردیف‌کلی کلمات توضیح داده است. ولف متوجه این بوده که استفاده از حاصل زحمت خود را به‌چاپ معین منحصر نکند، و هرکس‌که درآینده هم شاهنامه‌ای چــاپ می‌کند بتواند، اگر تقسیم‌بندی و شماره سطرها را مطابق‌کار او می‌پذیرد، ازآن بهــره بردارد. کارولف یك «کنکور دانس» کامل است. بطوری‌که بعد ازآن کمتر کار تحقیقی دربارهٔ شاهنامه انجام شده که از رجوع به‌آن بی‌نیاز بوده باشد. فرهنگ او بخوبی می‌تواند دراین نوع کار در ادبیات فارسی، اگر نگویيم به منزلهٔ یك الگو، به‌عنوان تجربهٔ ذیقیمتی مورد استفاده قرارگیرد.

ولف ترجمهٔ فرانسه ژول موهل را به چند داستان تقسیم‌کــرده و به‌شمــاره داستان و سطر و صفحه آن ارجاع داده تا کارش جنبهٔ عام و صورت‌کلی داشته باشدواستفاده‌ازآن به‌چاپ‌معینی‌منحصر نشود.درکارحاضرآنچه‌ضرورت‌قطعی‌داشت‌مقدمهٔ کوچکی بودکه روش و معیار استخراج کلمات را در کشف‌اللغات حاضر معرفی‌کند و مفتاحی برای استفاده ازآن بدست دهد، ولی درچاپ سوم، چنانکه گفتم، بعد از تمام شدن فهرست اعلام و امکنه «کشف‌اللغات» ظاهر می‌شود. چنین است که در استفاده ازآن با مشکلاتی مواجه می‌شویم‌که معلوم نیست بواسطهٔ عدم اطلاع از ملاکهای مورد قبول شخص مؤلف است یا واقعاً براثر نقص و ضعف و خطا درکار.

جناب انجوی اطلاع داردکه نگارنده چند سال قبل به‌انجام چنین‌کاری شروع کرده بودم و دوعلت مرا از ادامهٔ آن بازداشت: یکی سخن آقای پروفسور محمد نوری عثمانوف بود که آن اوقات برای کار چاپ شاهنامه در ایران اقامت داشت و گاهی برای دیدن کتابی به‌کتابخانهٔ دانشکدهٔ الهیات پیش من می‌آمد. عثمانوف که مرا مشغول به این کار دید گفت شما این‌کار را نکنید چون‌ما درمؤسسهٔ شرق‌شناسی مسکو به‌آن مشغولیم وبا وسایلی‌که داریم بهتر از شما انجام خواهیم داد. چند جلسه‌ای هم دراین زمینه صحبت‌کردیم. اورا مردی آزموده و مطلع یافتم. دوم سخن

جناب انجوی بود که گفت ازمدتها پیش به اینکار مشغولم. روزی هم جعبه‌های فیش را در اتاق کار خود به‌من نشان داد. ازهمان موقع به انتظار نشر این کشف‌اللغات بوده‌ام، و سند انتظارم عبارتی است درمقاله «نقدی برحافظ مسعود فرزاد» به‌این مضمون «به‌امید روزی که ادیب ارجمند آقای سید ابوالقاسم انجوی شیرازی کار فهرست کلمات حافظ را ــ چنانکه ولف دربارهٔ شاهنامه کرده ــ به‌پایان رساند تا بلافاصله بتوان به اینگونه ادعاها جواب داد». علت این استغاثه آن بود که جناب فرزاد هرجا که درانتخاب میان دو وجه تردید داشتند، برای رد کلمه‌ای‌که مورد نظرشان نبود می‌نوشتند: «گمان نمی‌کنم این‌کلمه در سراسر دیوان حافظ یك‌جا هم بکار رفته باشد» و جواب این ادعا دشوار بود، چه اگر کسی درصحت‌آن تردید می‌کرد بایستی در هر مورد سراسر دیوان حافظ را به جست وجوی آن ورق بزند. اینجا تنها هنر کشف‌اللغات بودکه بلافاصله جواب دهد چندبار بکار رفته یا هیچ بکار نرفته است. بنابراین انتشارکار جناب انجوی برای من‌که اشتغال مورد علاقه‌ام حافظ‌است آرزویی شده بود. اما تصور شیرین‌تر از واقعیت بود و سفره نینداخته بوی مشك می‌داد. کاری‌که ارائه شده، با آنچه درانتظارش بودم اختلاف بسیار دارد. انتظار من درحدود کار ولف برای شاهنامه بود. گرچه جناب انجوی با همین مقدارکار هم گامی در یك راه تازه برداشته ومنتی بر ارادتمندان خواجه دارد. تنظیم کشف‌اللغات برای یك کتاب مقداری موضوع تنظیم فیش است که اصطلاحاً یك کار مکانیکی علمی‌است و عده‌ای شاگرد وکارمند هم می‌توانند انجام دهند، ولی پیش‌بینی یك طرح صحیح برای چنین کاری و تشخیص نوع کلمات و اقسام ترکیبات و استخراج آنها از متن فشرده غزل واقعاً یك‌کار دقیق علمی‌است که نیاز به بصیرت درکار شاعر وآگاهی از ظرافتهای زبان فارسی دارد. به‌گمان من مصحح محترم قبل‌از مطالعهٔ کافی و پیش‌بینی طرح صحیح اقدام‌کرده و در اجرای کار بیش‌از حد به همکاران خود اعتماد داشته. وشاید از یك‌کنترل نهایی هم دریغ ورزیده‌اند. موارد را به صراحت طرح می‌کنم تا معلوم شود دراین‌گفته مبالغه نشده است و امیدوارم که فاضل محترم حساب ارادت شخصی مرا از کار علمی جدا کند.

نخستین نکته در باب کشف‌اللغات اینکه به صفحه و سطرکتاب ارجاع داده‌اند و این ازلحاظ طرح‌کلی صحیح نبوده است، زیرا ارزش و شمول کار را به چاپ سوم حافظ انجوی محدود می‌سازد. حق این بودکه غزلها را شماره‌گذاری می‌کردند و به شماره و سطر غزل ارجاع می‌دادند. دراین صورت اگر درچاپهای بعدی به‌جهت کم یا زیاد شدن حواشی، یا به هر علت دیگر، صفحه‌بندی فعلی برهم می‌خورد، اثری در کشف‌اللغات نداشت و حافظ انجوی به هرصورتی‌که تجدید چاپ می‌شد شماره غزلها ثابت می‌ماند وعلی‌هذا کشف‌اللغات ارزش‌خودرا نگه‌می‌داشت.

پس کاری اساسی برای دیوان خواجه حافظ انجام شده بود نه تنها برای حافظ انجوی، آن‌هم چاپ سوم. درفرم فعلی اگر یك اختلافی در چاپهای بعدی پیدا شود سراسرکشف‌اللغات مغشوش خواهد شد. شماره‌گذاری غزلها هم در چاپ قزوینی در نهایت دقت، طبق حروف تهجی انجام شده و ازاین‌جهت زحمتی نداشتند. البته دراین کار مشکلاتی ازقبیل عدم انطباق شمارهٔ غزلها وضبط نسخ وجود داشت‌که لاینحل‌نبود. اگر شماره‌بندی غزلهای‌حافظ قزوینی‌را هم نمی‌پذیرفتند می‌توانستند به غزلهای نسخهٔ خود شماره بزنند و بعد کتاب را افست‌کنند.

اما نکته دوم ــ وقتی درکشف‌اللغات به سطرکتاب اشاره می‌شود، باید ابیات شماره‌گذاری شده‌باشد حداقل با یك فاصلهٔ عددی مثل ۱ ــ ۵ ــ ۱۰ تا جوینده مجبور نباشد برای یافتن سطر موردنظر هربار از سر صفحه شروع به شمارش کند. صرف چند ساعت وقت از جانب یك همکار غیر متخصص می‌توانست هزاران مراجعه‌کننده را از اتلاف وقت برهاند، حتی درهمان چاپ عکسی هم عملی بودکه ابیات را شماره‌گذاری کنند و بعد عکس بگیرند.

سومین‌نکته اینکه ــ درکاری ازاین‌نوع‌که سراسردیوان شاعر به‌طور یکدست تجزیه و تحلیل می‌شود، دیگر جداکردن یك قسمت زیر عنوان اعلام درست نیست، بخصوص برای غزل که به‌ملاحظه فرم و موضوع خود نمی‌تواند اعلام بسیار داشته باشد.

پس آوردن چنین عنوانی: «فهرست اعلام... افراد و قبایل» برای آن عنوانی بی‌تناسب و زائد بوده است. شاید برای کتبی از نوع جغرافیای انسانی، مثل سفرنامهٔ ابن بطوطه، عنوان افراد و قبایل بی‌مناسبت نباشد ولی برای غزل حافظ خیر. گذشته ازاین لطف و سهولت کار دراین است‌که همه آنچه راکه می‌خواهند در یك ردیف الفبایی پیداکنند بی‌آنکه از پیش حاجت به دانستن یا تشخیص این باشد که کلمه اسم خاص است یا یك لغت عام، زیرا تشخیص همین نکته که ظاهراً ساده بنظر می‌آید در دیوان حافظ با مشکلاتی مواجه می‌شود. این مشکل نه تنها برای پژوهنده‌ای که ممکن است آشنایی چندانی به‌کار شاعر نداشته باشد وجود دارد، بلکه حتی برای محققی‌که کشف‌اللغات را بنظم می‌کشد وجود دارد، و علت پیدا شدن اشکال این است‌که شاعر تغزلی هرجا که می‌خواهد اسم خاصی‌را بیاورد برای اینکه غزل را از حالت احساسی خود فرود نیاورد، کوشش دارد کـه معنی آن‌را به خورد عبارت دهد، طوری‌که خواننده در مرحلهٔ اول فقط به‌معنی لغوی توجه داشته باشد مگراینکه یك سابقهٔ ذهنی او را به مفهوم دوگانهٔ کلمه هدایت کند، وگرنه بی‌توجه بگذرد. در کشف‌اللغات حاضر نیز این‌گونه موارد کم نیست ومصحح دیوان با همه سابقهٔ ممارست درکارخواجه به بازیهای لفظی او در ابیاتی که در زیر نقل می‌کنم توجه نفرموده‌اند: در بیت

هزار نقد به بازار کائنـات آرند یکی به سکهٔ صاحب‌عیارما نرسد

کلمهٔ صاحب عیار به خواجه قوام‌الدین محمد صاحب‌عیار، وزیر مورد لطف و حامی شاعر اشاره دارد، واین غزل از مطلع خود که می‌گوید: به حسن خلق و وفا کس به یار ما نرسد ــ در تحسین و معرفی این وزیر است. ولی در کشف‌اللغات کلمهٔ صاحب عیار فقط در ردیف لغت ذکرشده و دراعلام نیامده است. درتأیید نظر فوق عرض می‌کنم که غزل

آنکه رخسارتورا رنگ‌گل‌ونسرین داد صبر وآرام تواند به‌من‌مسکین داد

نیز ازآغاز در رثاء همین وزیر است، زمانی‌که به‌امر شاه شجاع مقتول‌گردیده، تا آنجا که غلبهٔ اندوه پردهٔ ابهام را برمی‌دارد و می‌گوید: از فراق رخت ای خواجه قوام‌الدین داد.

نمونه‌های دیگر: در بیتهای زیر از «کیمیای سعادت» سخن رفته است:

بیـاموزمت کیمیـای سعـادت زهم صحبت بد جدائی جدائی

دریغ‌ودردکه تااین‌زمان ندانستم که‌کیمیای‌سعادت‌رفیق‌بودرفیق

اگر بنـده ادعاکنم درهر دو مورد اشاره به‌کتاب معروف «کیمیای سعـادت» ابوحامد امام محمد غزالی است چگونه می‌توانید نپذیرید. این‌کتاب‌که با نوعی تکیه بر زهد وتقوی نوشته شده، وشهرتی یافته بود، دستوراتی دراخلاق ومعاشرت دارد همه در «متابعت شریعت». عنوان کتاب نیز حاکی از کشف کیمیای سعادت وگویای داعیهٔ بلندپروازی مؤلف عالیشأن آن است، همهٔ اینها به مذاق شاعرقلندر خوش نیامده و به‌طعنه می‌گوید امام ابوحامد پرگویی بسیارکرده وکیمیای سعادت (ازنظر اهل طریق) در یك کلمه خلاصه می‌شود: رفیق. اما ملاحظه می‌شود که نام کتاب در هر دو مصراع طوری در زمینهٔ سخن گنجانده شده که مطلقاً خود را نشان نمی‌دهد. کسی از شارحان حافظ تاکنون به‌این نکته توجه نکرده. درحاشیهٔ حافظ قزوینی هم جزء فهرست کتب ذکر نشده است. چنین است کـه در کشف‌اللغات حاضر نیز به این معنی توجه نشده و در اعلام کتب ذکری ازآن نیست. در بیت:

دارای جهان نصرت‌دین خسروکامل یحیی‌بن‌مظفر ملك عالم عـادل

کلمهٔ دارا صرف‌نظر از معنی لغوی خـود به‌نام دارا جنگ‌کننده با اسکندر (داریوش هخامنشی) اشاره دارد، چنانکه در این بیت:

خورشید ملك‌پرور وسلطان‌دادگر دارای دادگستر وکسرای‌کی‌نشان

ولی در هیچ‌کدام ازموارد فوق به هردو جنبه معنی توجه نشده است. در بیت:

ازحیای لب شیرین تو ای‌چشمه نوش غرق‌آب‌وعرق‌اکنون‌شکری‌نیست‌که‌نیست

در یك معنی شعر، شیرین و شکـر هردو صورت اسم خاص پیـدا می‌کنند (معشوقه‌های خسرو) که درکمال ظرافت معنی لغوی خودرا هم ایفا می‌کند. البته پی بردن به‌آن نمود شعرکه دوکلمهٔ مذکور صورت اسم خاص پیدا می‌کند نیازمند

انطباق کلمات دوپهلوی بیت با ابیاتی استکه نظامی ضمن آنها صحنهٔ آب‌تنی شیرین را در چشمه وصف می‌کند و قطعاً به‌سبب همین اشکال استکه این جنبه معنی شعر بکلی فراموش شده و هیچ‌کدام از شارحان حافظ تاکنون متوجه آن نبوده‌اند. در کشف‌اللغات حاضر نیز دواسم مذکور، دراعلام نیامده است.

دوکلمه مهر ووفا در بیت

ما قصهٔ سکندر و دارا نخوانده‌ایم ‌ ‌ ‌ ازما بجز حکایت مهروفا مپرس

ونیز در: اورنگ کوگلچهر کو نقش وفا ومهرکو- هردو ایهام دارند، یعنی در یك معنی اسم خاص می‌شوند یا به‌گفتهٔ آقای دکتر منوچهر مرتضوی (محب و محبوبی) هستند، ولی در اعلام نیامده‌اند. دراین مورد به ذکر همین چند نمونه اکتفا می‌کنم.

معلوم نیست چرا باید اعلام از ردیف‌کلی کلمات جدا باشد تا برای یافتن یك کلمه در ۲۲۸ صفحه‌کشف‌اللغات ناچار باشیم به دو ردیف الفبایی رجوع کنیم.

چهارمین نکته اینکه ــ وقتی اعلام دیوان یك شاعر را استخراج می‌کنند، چنین اعلامی منطقاً باید شامل آن عده اسامی باشد که از زبان شاعر جاری شده و در دیوان او ضبط است: ولی‌شما یادداشتهای شخص خودتان را هم مشمول متن دیوان خواجه حافظ کرده‌اید.

اگر بنا باشد هر مصحح دیوان، اسمهایی را که درحاشیهٔ اشعار می‌آورد جزء اعلام دیوان به‌حساب آورد، اعلام حافظ هرگز صورت مشخصی نخواهد داشت و مراجعه‌کننده چگونه بداند فلان اسم که در فهرست ذکرشده از یادداشتهای مصحح است یا از متن دیوان. آنچه بنده از عنوان «اعلام دیوان خواجه حافظ» می‌فهمم این استکه اسامی خاص دیوان شاعر را معرفی‌کنند تا اهل تحقیق بتوانند دربارهٔ محیط تاریخی و اوضاع اجتماعی عصر او وگاه در شأن نزول غزلها مطالعه کنند. اعلام شاهنامه رستم و اسفندیارند نه فروغی و بروخیم. وانگهی اگر بخواهید ان‌شاءالله به‌کار کشف‌اللغات سر و صورتی بدهید و اعلام را در ردیف‌کلی‌کلمات بیاورید آیا بازهم‌می‌توانید اینگونه اسامی حاشیه‌ای‌را در ردیف الفبایی‌کشف‌اللغات ذکر کنید؟

پنجمین نکته اینکهــ چگونه کلماتی را می‌توان درکشف‌اللغات شما بدست‌آورد؟ جزء دوم کلمه مرکب را هم در ردیف خود می‌آورید؟ درمضاف ومضاف‌الیه چطور؟ بنده قاعدهٔ معینی درکار شما بدست نیاوردم. «تاك» در (ت) نیست ولی در «طارم تاك» هست مقرنس در «اطلس مقرنس» هست ولی در ردیف (م) نیست. «ابرو» هم در ابروی به‌صورت بسیط آمده وهم در ابروی یار به‌صورت مرکب درصورتی که همین کلمهٔ ابروی در ابروی دلبند فقط به‌صورت مرکب آمده است. کاسه هم در سفالین کاسه آمده و هم در ردیف (ك) به‌صورت بسیط، درصورتی‌که بسیاری

از کلمات را وقتی جزء دوم ترکیب واقع می‌شوند دیگر در ردیف خود به‌صورت بسیط نمی‌آورید مثل کوثر و یمانی در حوض کوثر و حرز یمانی. ملاك شما در انتخاب کلمهٔ مرکب هم روشن نیست: آن سری وآن زمان را مرکب حساب می‌کنید و در ردیف (آ) می‌آورید ولی آن شد وآن طره را نمی‌آورید. چه تفاوتی دارند و جوینده چگونه باید مقصود شما را درك کند. عدد و معدود کلمه مرکب حساب نمی‌شوند ولی شما هزاران اختلاف هزاران انواع، صدهزار زخم... همه را جزء کلمات مرکب می‌آورید و درنتیجه جزء دوم کلمات مذکور را درجای خود ذکر نمی‌کنید. پس با دانستن یك‌کلمه نمی‌توان همیشه ازطریق‌کشف‌اللغات شما به بیت مورد نظر دسترسی یافت.

ششمین نکته اینکه ــ بعضی موارد یك جملهٔ کامل فارسی به‌جای یك کلمه (لابد مرکب) آمده است مثل ره زکه پرسی، این چه سوز است، گوش پهن کرده، گاهی چند مضاف و مضاف‌الیه پشت هم به‌جای یك ترکیب آمده‌اند مثل رشك «سندجم، سایهٔ خورشید سلطنت، دختری شبگرد تند تلخ گلرنگ، و گاهی یك مصراع کامل مثل «شراب خانگی ترس محتسب خورده» به جای یك لغت ذکر شده. اگر مراد از کشف‌اللغات این است که با دانستن یك لغت بتوانیم بیتی را که لغت در آن بکار رفته کشف کنیم کار شما وافی به مقصود نیست. زیرا مثلا مسند جم و خورشید سلطنت که خود کلماتی مستقل و مرکب‌اند چون در ترکیبات دور و درازی آمده‌اند در ردیف خود نیامده‌اند، در صورتی که مفهوم کشف اللغات این است که با دانستن هر لغت مثل مسند، جم، خورشید، سلطنت بتوان محل و موضع استعمال آن را در کتاب یافت.

هفتمین نکته اینکه ــ تمایل به یافتن کلمات مرکب سبب شده تا بعضی از کلماتی را که ارتباطی با هم ندارند مرکب به حساب آورند، که البته غلط خواندن عبارت سبب چنین اشتباهی شده است مثل «آبخامه» که در ردیف (آ) آمده است. مطابق نشانی برای یافتن آن به صفحه ۲۸۵ سطر ۲ رجوع کردم و این بیت را یافتم :

هر دانشی که در دل دفتر نیامدست
دارد چو آب، خامهٔ تو بر سر زبان

ملاحظه می‌شودکه باید آب را از خامه جدا خواند، ویکی از ویرگولهای‌کذایی‌که موارد بسیاری بیحساب مصرف شده وجودش در اینجا لازم بود. بیشك تنظیم‌کنندهٔ کشف‌اللغات آب و خامه را به صورت مضاف و مضاف‌الیه خوانده است . یك جا روزگار غیور، آورده که به این بیت مربوط می‌شود

ضمیر دل نگشایم به کس مرا آن به
که روزگار غیور است وناگهان‌گیرد

که در این مصراع هم روزگار از غیور جداست و باید با مکث خوانده شود جای دیگر «اختران کهن» آمده که با مراجعه به متن معلوم شد «اختران کهن سیر» است:

ساقی بیار باده که رمزی بگویمت
از سر اختران کهن سیر و ماه نو

ترکیب ناقص ذکر شده است. به اقصای و به قرآن را در ردیف (ب) آورده، یعنی مرکب تلقی کرده که صحیح نیست. بعلاوه این روش در کار شما صورت کلی ندارد.

هشتمین نکته اینکه ــ بسیاری از مفردات، در ردیف الفبایی خود نیامده‌اند:

در غزل «حال خونین دلان که گوید باز» کلمهٔ (باز) هشت بار در ردیف قافیه تکرار شده ولی در فهرست یك بار هم نیامده است. بتا در فهرست الفبایی نیست؛ حال آنکه فقط در کشف‌الابیات دو بیت می‌توان یافت که با بتا آغاز می‌شود. در همین کشف‌الابیات هشت بیت با کس، و شش بیت با «کسی» شروع می‌شود که هیچ کدام در فهرست کلمات نیامده است .

در غزل «مرا چشمی است خون افشان ز دست آن کمان ابرو» کلمهٔ ابرو هشت بار در ردیف قافیه تکرار شده ولی فقط سه بار در فهرست آمده است. نام خود شاعر فقط ٦ بار در فهرست لغات آمده حال آنکه همه غزلها تخلص دارند و حداقل پانصد بار تکرار شده است. قطعاً از قرار خاصی پیروی می‌کنند که بر نگارنده مجهول است. ولی وقتی مفتاحی بدست نمی‌دهند چه باید کرد؟

نهمین نکته اینکه ــ در فهرست لغات گاهی کلماتی دیده می‌شود که وقتی با نشانی سطر و صفحه به سراغشان می‌رویم در جای خود قرار ندارند. از جمله برای مدام صفحهٔ ۸ سطر ۸ داده شده ولی در این نشانی به این بیت می‌رسیم:

در بزم دور یك دو قدح درکش و برو
یعنی طمع مدار وصال دوام را

برای ایام صفحهٔ ۱۱ سطر ٦ داده شده که در این نشانی این بیت آمده است:

من نخواهم کرد ترك لعل یار و جام می
زاهدان معذور داریدم که اینم مذهب است

ایام در آن نیست. یك جا کوچه رزان دیده می‌شود که لابد غلط خوانده شده کوچه رندان است. به نشانی صفحهٔ ٦٥ سطر ۷ ولی در این نشانی به صورت صحیح کلمه هست و نه صورت غلط آن.

و در دهمین‌مورد خرده‌ایرادات‌دیگر، مثلا(یمن)صفحهٔ٤٨ درسطر۲۰است نه۱۹،ریا صفحهٔ ١٦٥ در سطر ١٤ است نه ١٣، صحرای سیستان صفحهٔ ۲۸۵ در سطر ۱۵ است نه ١٤، عنان ارادت صفحهٔ ۲۸٦ سطر ۷ است نه ٦ . بعضی کلمات را با

تغییری مختصر در فهرست ذکر کرده‌اید ــ مثلا به جای هر ساعت، هر ساعتی آورده‌اید، حال آنکه در کشف‌اللغات کلمات کتاب را عیناً فهرست می‌کنند.

شك نیست که مصحح محترم تفاوت میان دو کلمهٔ خمار و خمار را به لحاظ لفظ و معنی می‌داند، زیرا نه لفظ واحدند و نه معنای واحد. پس چگونه در کشف‌اللغات (۱۰/٤) چنین اشتباهی روی داده است. عین این اشتباه در مورد کلمهٔ قران و قرآن (۱۸/۱۰۷) روی داده.

اکنون اگر بخواهم از مجموع نوشته و نظر خود خلاصه گزارشی بدهم اینکه کار کشف‌اللغات را بیش از اندازه سهل گرفته‌اند. چاپ دیوان به همراه کشف‌اللغات به کار و کوشش تازه‌ای نیاز داشت از جمله حروف چینی مجدد متن، شماره‌گذاری غزلها و بیت طرح کشف‌اللغات نیز باید تحلیلی‌تر و دقیق‌تر باشد.

بدین معنی که هرچه بیشتر از کلمات مرکب به کلمات بسیط میل کند، طوری بتوان با دانستن یك کلمه محل آن را یافت. اعلام در فهرست کلی لغات داخل باشد، نقطه ضعف‌های چاپ گذشته، که برخی از آنها را نقل کردم، برطرف گردد و با مطالعهٔ دقیق لغات استخراج شده با متن اصلی کمبودها جبران، اضافات حذف و اشتباهات اصلاح شود. و همهٔ این کارها را مصحح محترم شخصاً انجام دهند، زیرا کار ادبی نوعاً قابل توکیل نیست. با وجود اینها باید گفته شود که در زمینهٔ کشف‌اللغات حافظ هنوز میدان وسیعی برای اهل تحقیق و تتبع در پیش خواهد بود، از آن جمله معنی کردن کلمات در یك کشف‌اللغات کامل و مطابقه حداقل سه نسخهٔ معتبر از طریق زیر هم قرار دادن مصراعها و نشان دادن لغات در ضمن متن به روشی که محمد فؤاد عبدالباقی در تنظیم معجم‌الفهرس قرآن عمل کرده است.

تفنن ادبی

بر مبنای کشف‌اللغات چاپ سوم حافظ انجوی، به نوعی تفنن ادبی پرداخته‌ام که شاید در زمینهٔ کار تحقیق هم بی‌وجه نباشد و آن تنظیم یك جدول آماری است که میزان تکرار کلمات را در دیوان خواجه معلوم می‌کند، اما چون تنظیم یك جدول آماری کامل که نسبت استعمال تمامی کلمات را نشان بدهد برایم میسر نبود فقط کلماتی را در جدول آورده‌ام که حداقل بیست بار تکرار شده‌اند. در انتخاب کلمات هم قرارم بر این بوده که هر کلمه را به صورت بسیط و نیز ترکیبات بعدی آن چنانکه در کشف‌اللغات آمده به حساب آوردم مثلا دل، دلبند، دلارام، دلپذیر و بدین ترتیب وقتی کلمه در جزء دوم ترکیب واقع شده مثل خوشدل، پاکدل، ناگزیر به حساب نیامده، زیرا در کشف‌اللغات فعلی قابل احتساب نبوده است.

جدول فرکانس کلمات در دیوان حافظ

۱	دل	٦٢١	٣٢	سخن	٩٦
٢	می	٣٢٨	٣٣	عاشق	٩٣
٣	سر	٣١٤	٣٤	نقش	٩٠
٤	گل	٢٣٩	٣٥	جهان	٩٠
٥	جان	٢٣٢	٣٦	لطف	٨٨
٦	چشم	٢٠٤	٣٧	ماه	٨٨
٧	یار	١٨٠	٣٨	دیر	٨٦
٨	زلف	١٦٧	٣٩	صبا	٨٤
٩	دست	١٦٦	٤٠	شمع	٨٣
١٠	عشق	١٦٤	٤١	نسیم	٨٢
١١	جام	١٦٣	٤٢	نظر	٨١
١٢	خوش	١٦٢	٤٣	دم	٨٠
١٣	غم	١٥٨	٤٤	سرو	٨٠
١٤	رند	١٥٦	٤٥	وصل	٧٨
١٥	خاك	١٥٥	٤٦	مهر	٧٧
١٦	ساقی	١٥٥	٤٧	شراب	٧٢
١٧	روی	١٥١	٤٨	خراب	٧١
١٨	آب	١٤٩	٤٩	عمر	٧٠
١٩	لب	١٤٨	٥٠	خیال	٧٠
٢٠	ره	١٣٢	٥١	بوی	٦٩
٢١	خون	١٣٠	٥٢	لعل	٦٨
٢٢	رخ	١٢٨	٥٣	خرقه	٦٨
٢٣	مست	١٢٧	٥٤	دولت	٦٧
٢٤	ریز	١٣٤	٥٥	حسن	٦٦
٢٥	خدا	١٢٠	٥٦	کوی	٦٥
٢٦	کار	١٢٠	٥٧	کام	٦٥
٢٧	باده	١١٦	٥٨	شکر	٦٤
٢٨	دوست	١١٢	٥٩	بنده	٦٢
٢٩	شب	١١٢	٦٠	چمن	٦٢
٣٠	باد	١٠١	٦١	سحر	٦٢
٣١	پیر	١٠١	٦٢	مرغ	٦٢

٦٣	دوش	٦١
٦٤	حال	٦٠
٦٥	یارب	٦٠
٦٦	هوا	٦٠
٦٧	ناز	٥٨
٦٨	دور	٥٨
٦٩	صبح	٥٨
٧٠	پرده	٥٧
٧١	درد	٧٥
٧٢	وقت	٥٧
٧٣	ابرو	٥٧
٧٤	یاد	٥٦
٧٦	بخت	٥٤
٧٧	کدا	٥٣
٧٨	امید	٥٣
٧٩	عالم	٥٣
٨٠	نکته	٥٢
٨١	راه	٥٢
٨٢	فلك	٥٢
٨٣	زمانه	٥١
٨٤	دعا	٥١
٨٥	عهد	٥١
٨٦	عجب	٥٠
٨٧	نرکس	٥٠
٨٨	باغ	٤٩
٨٩	صحبت	٤٨
٩٠	وفا	٤٨
٩١	قدح	٤٨
٩٢	زاهد	٤٨
٩٣	سایه	٤٨
٩٤	مجلس	٤٧
٩٥	خط	٤٦
٩٦	هجر	٤٥
٩٧	حدیث	٤٥
٩٨	خاطر	٤٥
١٠٠	قصه	٤٤
١٠١	رنك	٤٤
١٠٢	بار	٤٤
١٠٣	لاله	٤٣
١٠٤	آه	٤٣
١٠٥	کوش	٤٣
١٠٦	خورشید	٤٢
١٠٧	کوهر	٤٢
١٠٨	راز	٤٢
١٠٩	شاهد	٤١
١١٠	مطرب	٤١
١١١	آخر	٤١
١١٢	ناله	٤١
١١٣	خانه	٤١
١١٤	صوفی	٤٠
١١٥	اشك	٤٠
١١٦	ساغر	٤٠
١١٧	شکر	٤٠
١١٨	چنك	٤٠
١١٩	همت	٤٠
١٢٠	حکایت	٣٩
١٢١	کرم	٣٩
١٢٢	منزل	٣٧
١٢٣	حلقه	٣٨
١٢٥	غمزه	٣٨
١٢٦	دام	٣٨
١٢٧	عقل	٣٧
١٢٨	عیب	٣٧
١٢٩	طلب	٣٧
١٣٠	طره	٣٧
١٣١	حریف	٣٦

۱۳۲	فکر	۳۶
۱۳۳	زر	۳۶
۱۳۴	جرعه	۳۵
۱۳۵	شاد	۳۵
۱۳۶	زبان	۳۴
۱۳۷	زمان	۳۴
۱۳۸	خواجه	۳۳
۱۳۹	جلوه	۳۳
۱۴۰	نام	۳۳
۱۴۱	حال	۳۲
۱۴۲	عیش	۳۲
۱۴۳	دامن	۳۲
۱۴۴	غریب	۳۲
۱۴۵	شیوه	۳۱
۱۴۶	روزی	۳۱
۱۴۷	کرشمه	۳۱
۱۴۸	غلام	۳۱
۱۴۹	رقیب	۳۰
۱۵۰	درویش	۳۰
۱۵۱	غنچه	۳۰
۱۵۲	ترک	۲۹
۱۵۳	امروز	۲۹
۱۵۴	دور (بعید)	۲۸
۱۵۵	خرابات	۲۸
۱۵۶	مراد	۲۸
۱۵۷	دهان	۲۸
۱۵۸	مژده	۲۸
۱۵۹	مقام	۲۸
۱۶۰	سینه	۲۸
۱۶۱	چراغ	۲۸
۱۶۲	آفتاب	۲۷
۱۶۳	آینه	۲۷
۱۶۴	روان	۲۷
۱۶۵	فریاد	۲۷
۱۶۶	شمه	۲۷
۱۶۷	زهد	۲۷
۱۶۸	خدمت	۲۷
۱۶۹	طرب	۲۷
۱۷۰	طمع	۲۷
۱۷۱	قد	۲۷
۱۷۲	عارض	۲۷
۱۷۳	تیغ	۲۷
۱۷۴	خبر	۲۶
۱۷۵	معشوق	۲۶
۱۷۶	مدد	۲۶
۱۷۷	مسکین	۲۶
۱۷۸	شوق	۲۶
۱۷۹	آستان	۲۶
۱۸۰	جای	۲۶
۱۸۱	فیض	۲۵
۱۸۲	صبر	۲۵
۱۸۳	شهر	۲۵
۱۸۴	شیخ	۲۵
۱۸۵	دین	۲۵
۱۸۶	عشوه	۲۵
۱۸۷	سود	۲۵
۱۸۸	غصه	۲۴
۱۸۹	آشنا	۲۴
۱۹۰	دشمن	۲۴
۱۹۱	مدام	۲۴
۱۹۲	جمال	۲۳
۱۹۳	فتنه	۲۳
۱۹۴	پیاله	۲۳
۱۹۵	ازل	۲۳
۱۹۶	میان	۲۳
۱۹۷	شرم	۲۳

۱۹۸	نامه	۲۳	۲۰۳	سلامت	۲۱
۱۹۹	گناه	۲۲	۲۰۴	گیسو	۲۱
۲۰۰	مدعی	۲۱	۲۰۵	درد	۲۱
۲۰۱	هنر	۲۱	۲۰۶	کس	۲۰
۲۰۲	کشف	۲۱			

در جدول بالا که برحسب میزان تکرار کلمات در دیوان تنظیم شده کلمهٔ دل با ۶۲۱ بار تکرار در رأس قرار می‌گیرد. بعد از آن می با ۳۲۸ بار و سر با ۳۱۴ بار.

اما آمار دیگر به حسب معنی کلمات است، یعنی الفاظی را که مرادف هستند، یا به صورت ایهام و کنایه برای یك مدلول خاص بکار رفته‌اند یك ماده به حساب آوردیم.

از این دیدگاه جدول زیر نمودار تکرار الفاظی است که بر معنی شراب دلالت دارند[1] و این معنی بطوری که از جدول فهمیده می‌شود از لحاظ تعداد تکرار درصدر قرار می‌گیرد:

۱	می	۳۲۸	۱۶	صراحی	۱۶
۲	جام	۱۶۳	۱۷	دخترزر	۱۰
۳	ساقی	۱۵۵	۱۸	صبوحی	۱۰
٤	مست	۱۲۷	۱۹	سرخوش	۱۰
۵	باده	۱۱۶	۲۰	مدام	۱۰
٦	شراب	۷۲	۲۱	پیمانه	۱۰
۷	قدح	٤۸	۲۲	سرمست	۹
۸	ساغر	٤۰	۲۳	سبو	۷
۹	آب	۳۵	۲٤	رطل	۷
۱۰	پیرمغان	۲۷	۲۵	صهبا	۳
۱۱	پیاله	۲۳	۲٦	قرابه	۳
۱۲	درد	۲۱	۲۷	راح	۳
۱۳	جرعه	۲۰	۲۸	خمر بهشت	۲
۱٤	لعل	۲۰	۲۹	ام‌الخبائث	۲
۱۵	خم	۱۸	۳۰	تلخ‌وش	۱

۱. برای اطلاع از تعبیر از این کلمه رجوع شود به «عرفان حافظ»، اثر استاد شهید مرتضی مطهری، شماره ۳۴، انتشارات دانشکده الهیات ومعارف اسلامی.

۳۱	ثلالۀغساله	۱	۳۶	آب طربناك	۱
۳۲	خمار	۱	۳۷	آب حرام	۱
۳۳	جاندارو	۱	۳۸	آب عنب	۱
۳٤	شرب‌الیهود	۱	۳۹	آتش میخانــه	۱
۳۵	یاقوت مذاب	۱	٤۰	آب آتشگون	۱
				جمع:	۱۳۲۵

چون بعضی از کلمات جدول بالا مفهوم دوگانــه دارنــد. یعنی گاهــی در معنای اصلی خود و گاهی در معنای مجازی شراب در دیوان بکار رفته‌اند با یك حساب تقریبی حداقلی را به حساب شراب گذاشته‌ام بدین ترتیب از ۱۲۹ مورد آب ۳۵ مورد، از ۳۵ مورد جرعه ۲۰ مورد، از ٦۸ مورد لعل ۲۰ مورد، از ۲٤ مورد مدام ۱۰ مورد را به حساب باده منظور داشته‌ام.

پس به حساب معنی، مفهوم شراب مجموعاً ۱۳۲۵ بار در ٤۰ لفظ مختلف به صراحت یا ایهام در دیوان خواجه آمده است، صرف‌نظر از دو مــورد که برای من قابل احتساب نبوده است: یکی هنگامی که کلمه جزء دوم ترکیب بوده مثل ساغر در «دوسه ساغر» که در کشف‌اللغات فعلی مرکب حساب شده است، و دیگر هنگامی که مفهوم باده باید از معنی شعر یا تفسیر آن درك شود. بی‌آنکه هیچ‌یك از الفاظ جدول بالا در شعر بکار رفته باشند، چنانکه در این بیت:

به بــاغ‌تازه کــن آئین دیــن زردشتی　　　کنون که لاله برافروخت آتش نمرود

که مراد از آئین زردشتی باده نوشی است به قرینۀ این بیت:

گفتم شراب و خرقه نه آئین مذهب است
گفت این عمل به مذهب پیر مغان کنند

دومین کلمه از لحاظ تکرار به حسب معنی دل است که با دو لفظ و ٦٤۰ امتیاز، بعد از شراب قرار می‌گیرد، بدین صورت: ٦۲۱ دل + ۱۹ قلب = ٦٤۰.

سومین کلمه به حساب معنی گل است با ٤۵۰ امتیاز در ۱۳ لفظ مختلف:

۱	گل	۲۳۹ (غالباً به مفهوم گل‌سرخ)			
۲	نرگس	۵۰	۸	سنبل	۱۳
۳	لاله	٤۳	۹	ارغوان	۱۱
٤	غنچه	۲۰	۱۰	سوسن	۱۰
۵	سمن	۱۸	۱۱	شقایق	۵
٦	نسرین	۱٤	۱۲	یاسمن	۳
۷	بنفشه	۱۳	۱۳	نسترن	۱

چنانکه ملاحظه می‌شود به حساب جدولهای آماری بالا سه کلمه‌ای که به‌حسب تکرار در یك لفظ در درجهٔ نخست قرار می‌گیرند به‌ترتیب عبارتنداز دل، می، سر ــ و سه مفهومی که به حسب معنی با تکرار در الفاظ مختلف در درجهٔ اول قرار می‌گیرند به ترتیب عبارتنداز می، دل، گل.

مراحل اصلی انتقال علوم از اسلام به‌غرب مسیحی

از میان سه عامل علم، فرهنگ و تمدن که در طول تاریخ مایهٔ رشد و در عین حال محصول رشد اقوام مختلف بوده‌اند، آنکه بیش از دو عامل دیگر قابلیت انتقال از قومی به قوم دیگر را داشته علم در معنای «Science pure» است. فرهنگ و تمدن، از آنجا که به روابط انسانی و شرایط اقلیمی زادگاه خود مربوط می‌شوند، به هر حال ریشه در تاریخ گذشته و رسوم و معتقدات دینی و ملی دارند، و ناگزیر با زادگاه خود الفت پذیرفته، آمادگی کمتری برای انتقال نشان داده‌اند. اما علم مجرد که آگاهی به قوانین و روابط طبیعی مخلوقات جهان است، در همهٔ زمانها و نزد همه اقوام قواعد قطعی و ارزش و اعتبار یکسان داشته، آزاد و سبك‌سیر بوده است.

بیشك اقوام مختلفی که یکی بعد از دیگری در صحنهٔ تاریخ پدید آمده، تشکیلات سیاسی و اجتماعی داده‌اند و مدت زمانی پرچمدار مدنیت بوده‌اند از فرهنگ و تمدن پیشینیان نیز بهره برده‌اند، اما شرط این انتقال و بهره‌برداری مطلقاً انطباق با محیط بوده وگرنه توفیقی نیافته است، در حالی که علوم ریاضی، فیزیك، و شیمی... در شکل اصلی خود از قومی‌به قومی انتقال یافته، میراث مشترك بشریت را تشکیل داده‌اند.

از تاریخ اختراع الفبا و عدد، سلسلهٔ پیوسته‌ای از پیشرفت علمی در جهان پدید آمده که پس از افول تمدن یك قوم به قوم دیگر منتقل شده تا به سطح نسبتاً گسترده جهان امروز رسیده است.

اهمیت اساسی اسلام در انتقال علوم به دنیای غرب در این است که آخرین حلقه زنجیری است که تمدن فعلی جهان را با میراث گذشته‌اش متصل می‌سازد و نیز نقش آن تنها یك دریافت از گذشته و انتقال به آینده نبوده، بلکه گسترش و نوآوری در حدی متناسب سرعت تحولات دورانهای کهن در آن ملاحظه می‌شود.

هنوز مدتی زمانی ازگسترش زمینی اسلام نگذشته بودکه متوجه میراث علمی جهان آن عهد گردید .

به گفتهٔ مرحوم تقی زاده: «مبدأ ورود علوم عقلی و حکمت و فلسفه در بین مسلمین در واقع از اوایل دوره خلفای عباسی بوده و در عهد امویان به طور قطع یا نزدیك به قطع جز از یك کتاب در احکام نجوم خبر نداریم که در سنهٔ ۲۲۵ از یونانی به عربی ترجمه شده و اگر کتب دیگری بوده خبر قطعی به ما نرسیده است»[1] کار ترجمه جسته گریخته ادامه داشت تا در زمان مأمون خلیفهٔ عباسی که به امر او دارالحکمه تأسیس یافت؛ نهضت ترجمه و انتقال علوم، مخصوصاً از زبان یونانی به عربی به اوج خود رسید.

این میراث علمی بعد از انتقال به عالم اسلام متوقف نماند و بر اثر کوشش مسلمانان مراحل رشد را پیمود؛ دانشمندان کشورهای مختلف نظیر ایران، مصر، هند و سواحل شمال افریقا و اندلس که دین اسلام را پذیرفته بودند آثار علمی خود را به زبان عربیو صبغهٔ اسلامی نشر دادند، و از مجموعهٔ آنها فرهنگ عظیم اسلامی بوجود آمد. دنیای اسلام مرکز علمی جهان گردید. این مرکزیت بر اثر اختلاط مسلمانان با اقوام مسیحی به مغرب زمین انتقال یافت و در این مختصر به مراحل اصلی این انتقال اشاره می‌کنیم.

انتقال در سه مرحلهٔ اصلی انجام شده است:

انتقال در سیسیل :

نخستین رشته از علوم اسلام که راه خود را به مغرب زمین گشوده طب اسلام است و نفوذ آن از طریق مکتب طبی مشهور سالرنو[2] اعمال شده است. مسلمانان در سال ۸۷۲ میلادی ازشمال افریقا به جزیرهٔ سیسیل وارد شدند شهرهای پالرمو[3]، مسین[4]، و سرانجام شهر سیراکوز[5] را تصرف کردند و بر سراسر جزیره مسلط شدند و تا سال ۱۰۶۰ میلادی بلا معارض بر جزیره حکومت کردند. در این اوقات سالرنو شهر کوچکی از شهرهای سیسیل بود که از دیرباز یك مرکز پزشکی در آن وجود داشت. در این مرکز میراث پزشکی یونانی تدریس می‌شد. با ورود مسلمانان به جزیره طبعاً آموختن زبان عربی میان مردم رایج گردید و علوم اسلام از طریق زبان عربی جای خود را میان مردم روشنفکر باز کرد.

۱. دفتر دوم مقالات و بررسیها ، نشریهٔ دانشکدهٔ الهیات ، صفحهٔ ۱۶۵ « تاریخ علوم در اسلام » .

2, Salerno 3. Palermo 4 Messine 5. Siracusa

از جمله افراد علم دوستی که با آموختن زبان عربی به علوم اسلامی توجه یافتند یك نفر یهودی است به نام «شبطای‌ابن ابراهیم‌ابن یوئل» اهل شهر اترانتو[6]. او هنگام ورود مسلمانان به جزیره به اسارت ایشان درآمد و در میان مسلمانان فاتح زبان عربی آموخت و از این طریق با طب اسلامی آشنا گشت.

این یهودی که در میان مردم لاتینی زبان به دونولو[7] معروف است بر مبنای آنچه از کتب طب اسلامی به‌دست آورده بود چند رسالهٔ طبی به زبان عبـــری نوشت که مشهورترین آنها رسالهٔ «پادزهر»[8] است. این رساله و کتب دیگر او به عنوان مواد درسی در مکتب پزشکی سالرنو مورد استفاده قرار گرفت و از این جهت او را باید از پایه‌گذاران ارتباط مکتب سالرنو با طب اسلامی به حساب آورد. وفات او به سال ۸۹۲ میلادی اتفاق افتاد.

بعد از دونولو از کس دیگری به نام کنستانتین افریقائی[9] باید نام برد. رسالات طبی او نیز به عنوان مواد درسی در مکتب پزشکی سالرنو مورد استفاده واقع شد و از این جهت او را نیز باید از عوامل اصلی ارتباط میان مکتب طب غربی باطب اسلامی به حساب آورد. کنستانتین، که نام عربی او در تاریخ روشن نیست، یك بازرگان عرب ازمردم قرطاجنه بود که به شهر سالرنو سفر کرد، با امیر شهر به نام گیزلفو[10] و برادر او که طبیب معروفی بود دوستی پیدا کرد، بر اثر این دوستی به علم پزشکی علاقه‌مند شد و بقیهٔ عمر خود را به مطالعه و تحقیق در این امر گذراند.

او در مدت توقف خود در سیسیل تعدادی کتب و رسالات طبی جمع‌آوری کرد و سپس با مجموعهٔ نفیس خود عازم اسپانیا گردید. اما مقداری از این مجموعه از جمله قسمتی از یك کتاب طبی او به نام پانتگنی[11] بر اثر توفان در دریا از میان رفت. کنستانتین بعد از چندی به شهر سالرنو بازگشت، به دین مسیح درآمد و در شهر مونتکاسینو[12] در دیر بندیکتن[13] ها انزواااختیار کرد و در مدت انزوا تمام اوقات خود را صرف این کرد که کتب و رسالات طب عربی را که با زحمت بسیار گرد آورده بود به لاتینی ترجمه کند و در ضمن قسمتهای ناقص آنها را، طبق نظر خود پر کند. این ترجمه‌های او به عنوان خمیرمایهٔ درسی در مکتب سالرنو مورد استفاده قرار گرفت و سبب گردید تا درهای تازه‌ای از یکدنیای علمی به روی این مکتب گشوده شود. مکتب پزشکی سالرنو بعد از آنکه از طریق ترجمه‌ها با طب اسلامی آشنایی یافت و از آن تغذیه شد رونق تازه‌ای گرفت، در

6. Ottranto 7. Donnolo 8. Sefer ha yaqar
9. Cnstantine l' Africain 10. Gisulfo 11. pontegni
12 Montecassino 13. Bénédectin

سراسر اروپای آن‌زمان شهرتی بدست آورد و سرمشق و انگیزه‌ای برای دیگر مکاتب طبی مغرب گردید. گرچه کنستانتین افریقایی خود پزشك حاذقی نبود، ولی کوشش او در جمع‌آوری و تدوین رسالات طبی و آثاری‌که از خود به جا گذاشت سبب‌گردید تا نام او در تاریخ علم پزشکی به عنوان یکی از بنیادگذاران ارتباط میان طب اسلامی و طب مغرب زمین ثبت شود. او در سال ۱۰۸۷ م درگذشت.

کار دونولو و کنستانتین افریقایی و دیگر دانشمندانی که در انتقال پزشکی از دنیای اسلام به مکتب سالرنوی سیسیل یاری کردند کاری جدی و عمیق است. از نخستین نفوذهای علم از جهان اسلام به مغرب به حساب می‌آید، اما به علت دورافتادگی جزیره، محدودیت محیط و جمعیت نسبتاً قلیل آن، دامنهٔ این کوشش علمی محدود ماند.

در سال ۱۰۶۰ میلادی یکی از امیران مسیحی سلسلهٔ نرمان به نام رژرو[14] از تنگهٔ میسین گذشت و بعد از ۱۲ سال جنگ و ستیز به حکومت ۲۰۰ ساله مسلمین بر جزیره پایان داد. گرچه شاهان نرمان مخصوصاً با دانشمندان ادیان مختلف به احترام رفتار می‌کردند، به کار علمی علاقه نشان می‌دادند و در دوران سلطنت آنها قسمت اعظم مردم توانستند عقیدهٔ مسلمانی خود را حفظ کنند؛ ولی نفوذ علمی همچنان محدود ماند. در میان این پادشاهان مخصوصاً باید از رژروی دوم نام برد که به دانشمندان مسلمان عنایت بسیار داشت. چنانکه ادریسی جغرافیادان بزرگ مسلمان‌کتاب معروف«کتاب نزهة‌المشتاق فی‌اختراق‌الآفاق»خود را در زمان سلطنت این پادشاه در جزیرهٔ سیسیل تألیف کرده و بنا بر قول مشهور در ترسیم نقشه‌های کتاب و گردآوری مطالب سلطان رژرو شخصاً با این دانشمند مسلمان همکاری کرده است.

سنت تسامح مذهبی در میان شاهان نرمان سیسیل ادامه داشت، چنانکه در زمان امپراتور فدریکوی[15] دوم (۱۱۹۴ ــ ۱۲۵۰ م)، که خود از نخستین شاعران زبان ایتالیایی جدید محسوب می‌شود، گذشت و تسامح او ارباب کلیسا را بخشم آورد، با امپراتور که بزرگ شده و تربیت یافتهٔ کلیسا بود به جنگ و ستیز برخاستند.

چون جزیرهٔ سیسیل قبل از به قدرت رسیدن امپراتوری روم در تصرف یونان بود و دانشمندانی نظیر آمپدوکلس و ارشمیدس در آن زمان از این جزیره برخاسته بودند طبعاً یك زمینهٔ فرهنگ یونانی در آن وجود داشت. بعد از اینکه این جزیره به تصرف امپراتوری روم درآمد فرهنگ لاتینی نیز در آن آغاز به نفوذ و گسترش کرد و تعداد زیادی کتاب از زبان یونانی به لاتینی ترجمه شد. بعد از ورود مسلمانان به جزیره نیز، چنانکه گذشت، کتب بسیاری، از جمله بعضی

14. Rogero 15. Fédérico

از ترجمه‌های یونانی به عربی دوباره از عربی به لاتینی ترجمه گردید، مثل کتاب اپتیك[16] بطلمیوس که توسط امیر اوژنیو[17] از عربی به لاتینی ترجمه شد. علی‌هذا نخستین بار در این جزیره است که جریان فعالی از ترجمهٔ کتب متقابلا در سه زبان عربی، یونانی و لاتینی برقرار گردید.[18]

جنگهای صلیبی:

مجاهدان صلیبی، در عین حال که برای جنگ با مسلمین عازم سواحل شام و شرق نزدیك می‌شدند و در نوشته‌های خود آنها را «کفار» می‌نامیدند، بر اثر تماس با مسلمانان توجه یافتند که این قوم دارای علوم و تمدن و فرهنگی برتر از آنها هستند. افراد روشنفکر و علم دوست، که در میان مجاهدان کم نبودند، بر اثر تماس با مسلمانان فاتح یا شهرهای مفتوح به علوم اسلام توجه یافتند و سعی کردند آنچه میسر است از آن بهره برگیرند.

از جمله دانشمندان مسیحی که از این طریق با علوم اسلام آشنا شدند باید از یك نفر انگلیسی به نام آدلاردوبات[19] نام برد که دوران فعالیت علمی او از ۱۱۱۶ تا ۱۱٤۲ میلادی ادامه می‌یابد. او در مشرق زبان عربی آموخت، عمیقاً تحت تأثیر فرهنگ اسلامی قرار گرفت و کتب بسیاری از عربی به لاتینی ترجمه کرد که از جمله باید کتاب «جدولهای ستاره شناسی» خوارزمی را نام برد. همچنین در کتاب «مسائل طبیعی»[20] او نفوذ طبیعی مسلمین محسوس است. در این کتاب اطلاعاتی نیز در باب مسافرت خود به مشرق زمین می‌دهد. این تماس در جنگهای صلیبی گرچه بسیار گسترده بود ولی از لحاظ عمق به پای مکتب سالرنوی سیسیل و از لحاظ عمق و دوام به پای مبادلهٔ علمی در شبه جزیره ایبری ــ که هم‌اکنون از آن سخن خواهیم گفت ــ نمی‌رسد. این تماس بیشتر از لحاظ اطلاع غربیان بر مدارج علم و فرهنگ اسلام و جلب توجه آنان به این سو مؤثر بوده و شایان توجه است.

16. Optique 17. l' Amîr Eugenio

۱۸. برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به کتاب Storia dei Musulmani di Sicilia تألیف میشل آماری، که بین سالهای ۱۹۳۸ــ۱۹۳۳ م، نالینو آن‌را در سه‌جلد منتشر کرده است.

19. Adelar de Buthe 20. Qaetiones natureles

انتقال در شبه جزیرهٔ ایبری:

مرحلهٔ اصلی انتقال علوم از اسلام به غرب مسیحی در شبه جزیرهٔ ایبری صورت پذیرفته است. سقوط اسپانیا، که لوی پروانسال آن را نوعی «معجزهٔ تاریخی»[۲۱] تلقی کرده، در اواخر قرن هفتم و اوایل قرن هشتم هجری به وقوع پیوسته و حکومت مسلمانان بیش از شش قرن بر این شبه جزیره دوام داشته است. طبعاً در تمام این مدت تماس و اختلاط میان مسلمانان و ساکنان شبه جزیره در سطح بسیار گسترده بعمل آمده است. می‌توان آن را عمیق‌ترین، گسترده‌ترین و استوارترین نوع انتقال علمی به حساب آورد که از آغاز تاریخ تاکنون انجام یافته است.

محصول این انتقال چنان استوار و جهانگیر شد که دیگر انسان اطمینان دارد هیچگونه خطری میراث علمی او را تهدید نمی‌کند. سبب این گسترش و استحکام این بود که هنوز این مبادله علمی به پایان نرسیده، تحولات عظیمی در مغرب زمین به وقوع پیوست که زمینهٔ اجتماعی را برای حفظ و گسترش هرگونه تفکر علمی مساعد ساخت. از میان عوامل گوناگونی که سبب این تحولات گردید به سه عامل اصلی اشاره می‌کنیم: اختراع صنعت چاپ، نهضت اومانیستی ودریانوردی های عظیم مردم شبه جزیره ایبری.

پیدایش صنعت چاپ در سال ۱٤٤۰ م، وسیلهٔ گوتمبرگ و گسترش روز ــ افزون آن سبب شد تا نسخه‌های کتب که قبلا منحصر بفرد بود، یا حداکثر چندتایی برای معابد و دربار سلاطین نوشته می‌شد، به تعداد کافی منتشر شود و در دسترس مشتاقان قرار گیرد؛ بدین ترتیب کتب علمی از خطر زوال محفوظ ماند و افراد جامعه از هر دسته‌ای توانستند در فعالیت علمی شریك شوند.

جنبش اومانیستی اروپا، که در اواخر قرن پانزدهم در ایتالیا رخ داد و سپس دامنهٔ آن به تمام اروپا کشیده شد و منجر به پیدایش رنسانس گردید، سبب شد تا تعصبات قرون وسطایی مسیحیان تخفیف یابد، درهای علم و دانش بر روی افراد جامعه گشوده شود؛ مقام والای علم تثبیت گردد و مردم بدون توجه به دین و ملیت یك قوم بتوانند از محصول علمی آن بهره‌مند گردند. تعصب مذهبی که تا آن زمان به‌صورت دیواری ملتها را ازهم جدا می‌ساخت و مانع مبادلات علمی

21. Levi Provençal, Histoire de l' Espagne Musulman
Les invasions barbars, Paris, 1937, P. 14. F. LOT به‌نقل از

می‌گردید ازحدت خود کاست و به نسبتی‌که این تعصبات تخفیف می‌یافت اختلاط اقوام و بالنتیجه مبادلات علمـی افـزون می‌گردید. در مرحلهٔ سوم دریانوردیهای عظیم مردم شبه جزیره ایبری که مقارن دوحادثهٔ فوق‌الذکر به‌وقوع پیوست سبب اشاعهٔ علوم و ایجاد پایگاههای تازه برای آن گردید.

عوامل انتقال علوم در شبه جزیره ایبری :

چنانکه‌گفته شد، طول زمان تسلط اعراب بر شبه‌جزیره ایبری سبب اختلاطی عمیق وگسترده میان مسلمانان ومسیحیان گردید. زبان عربی مدتها زبان رسمی و علمی مردم شد وچیزی نمانده بودکه جانشین زبان محاوره گردد. نسخه‌هایی از ادبیات کاستیلی در دست است‌که درآنها شعر و نثر کاستیلی بـه حروف عربی نوشته شده است. ادبیات الجمیاده مخلوطی از خط و زبان عربی و زبان کاستیلی است. همچنین تحقیقات دانشمندان تاریخ علوم مخصوصاً ژولین ریبرا [۲۲] نشان می‌دهدکه موسیقی، شعر و داستانهای کوتاه اروپا ابتدا در اندلس تولد یافته، از آنجا به جنوب فرانسه مخصوصاً ایالت پرووانس [۲۳] رفته و ازآنجا به‌کشورهای اروپا منتقل شده‌است. به‌گفته گوستاولوبن[۲۴] مقدار زیادی از اصطلاحات ریاضی، جغرافیایی، دریانوردی نیز از همین طریق از عربی به زبان فرانسه منتقل شده است. بدین طریق معلوم می‌شود که علاوه بر علوم اسلام، ادبیات وهنرمسلمانان نیز ازطریق شبه جزیره ایبری راه نفوذ خودرا به غرب مسیحی گشوده است.

گفتیم در جزیرهٔ سیسیل براثر سابقهٔ تسلط یونان یك سنت علمی یونانی وجود داشت که کـار انتقـال علمی را تسهیل می‌کـرد، اما در ایبـری چنین سابقه‌ای وجود نداشت، ولی در عوض عنصر دیگری خودنمایی‌کرد، که بسیار مؤثر افتاد و در واقع می‌توان‌گفت، بدون وجود آن، چنین انتقالی میسر نمی‌گردید وآن عنصر یهود بود که به‌زودی ازآن سخن خواهیم گفت.

نکتهٔ بسیار قابل توجهی‌که تماس میان مسلمانان و یهودیان، و درنتیجه کار انتقال علوم را تسهیل می‌کرد وجود نوعی تسامح مذهبی در شبه جزیره ایبری بود. دراینجا مسلمانان و یهودیان و مسیحیان از دیرباز با مسالمت درکنار هم زندگی می‌کردند و بازار مناظره و گفت‌وگوهای مذهبی رونق داشت؛ بطوری که

۲۲. رك به؛ Aldo mieli درکتاب La Scinee Arabe et son rôle dans l' évolution scientifique mondiale صفحه ۲۳۱.

23. Provence

۲۴. رك، گوستاولو ون، تمدن اسلام و غرب، ترجمه فخرداعی، ص ۵۶۶.

در اندك مدتی آوازه تمدن و شكوفایی شهرهای مسلمان نشین اسپانیا به سراسر اروپا رسید و دانشمندان مسیحی از اقصی‌نقاط اروپا برای دیدن این شهرها به اسپانیا روی آوردند. یکی ازاین بزرگان مسیحی‌که در برخورد و اختلاط با مسلمانان پیشقدم شد، و به جهت مقام ارجمندی که داشت رفتارش سرمشق دیگر مسیحیان واقع گردید، پاپ سیلوستر دوم[۲۵] است. او درحدود سال ۹۰۳ میلادی به‌مقام پیشوایی دین مسیح رسید و هنگامی‌که برای بازدید از منطقهٔ مذهبی تحت نظر خود به بارسلن سفرکرد، ازآنجا به شهرهای مسلمان نشین اسپانیا نیز مسافرت کرد و با بزرگان و پیشوایان دین اسلام به‌گفت‌وگو پرداخت.

در اسپانیا تنها میان مسلمانان و مسیحیان نبود که تسامح مذهبی برقرار بود، میان همهٔ اقوام این‌سنت جریان‌داشت؛ حتی‌در دوران فتح مجدد **Reconquista.** یعنی دورانی‌کـه امیران مسیحی سرزمینهای مفتوحه را دوباره از مسلمانان پس می‌گرفتند ــ صرف‌نظر از چند تن ازآنها ــ غالباً در همان هنگام که در میدان جنگ با مورهای مسلمان به‌نبرد اشتغال داشتند در دربار خود میان دانشمندان مسلمان و یهودی می‌زیستند.

وقتی در سال ۱۰۸۵ میلادی شهر طلیطله وسیلهٔ آلفونسوی[۲۶] ششم فتح شد به‌دستور این پادشاه علمای سه دین مسیحی و یهود و اسلام در سوق‌الدواب این شهر کنار قصر الکازار[۲۷] مجمعی تشکیل دادند و در باب عقاید خود به مناظره پرداختند.

درست است که اینگونه مباحثات، به‌علت ایمان طرفین به عقاید خود، هرگز به نتیجهٔ قطعی نرسید، ولی نفس‌عمل نشانهٔ علاقهٔ سلطان آلفونسو به رفع اختلاف میان دارندگان عقاید مختلف و ایجاد نوعی برادری درمیان آنهاست.

حتی مراکز روحانی مسیحی از نزدیك شدن به علمای اسلام و بهره‌گرفتن از سرمایهٔ علمی‌آنان غفلت نورزیده‌اند. مثلا دون ریموندو[۲۸] که از سال ۱۱۲۶ تا ۱۱۵۱ میلادی اسقف شهرطلیطله بود درحالی‌که نمایندهٔ رسمی پاپ محسوب می‌شد دانشمندان مسلمان و یهود را به‌طلیطله دعوت‌کرد و ازآنها خواهش نمود تا کتب علمی خود را به لاتینی ترجمه‌کنند، و سپس آنها را در برنامهٔ دروس مدارس مسیحی داخل کرد. نقطهٔ اوج شهر طلیطله در جنبش خود برای انتقال علوم اسلام از زبان عربی به‌لاتینی زمان حکومت آلفونسو السابیو[۲۹] (۱۲۵۲ـ۱۲۴۸م) است. طرزتفکر آلفونسو دربارهٔ علم و فرهنگ نه تنها ازحدود تنگ‌نظریها و تعصبات دینی گذشتهٔ مسیحیان فراتر می‌رود، و به نوعی انسان دوستی جهانی می‌رسد،

25. Sylvestre 26. Alfonso 27. Alcazar
28. Don Raimondo 29. Alfonso el Sabio

بلکه این پادشاه خود از فضلای زمان محسوب می‌شده است.

آلفونسو از آنچه لازمهٔ تشویق دانشمندان ادیان مختلف برای ترجمهٔ علوم به‌زبان لاتینی بود دریغ نورزید. دوران حکومت او عصر طلایی این نقل و انتقال علمی است.

مقارن همین اوقات که بازار علم و دانش و ترجمه و بحث و مناظره درشهر طلیطله رونق داشت، در ایالت کاتالونیا[30]، که در شمال اسپانیا قرار دارد، و در آن زمان شامل قسمتی ازجنوب فرانسهٔ امروز نیز می‌گردید، نوعی حیات وفعالیت علمی مشاهده می‌گردد، بطوری‌که می‌توان گفت این ایالت یکی از عوامل اصلی انتقال علوم به غرب مسیحی است. گرچه تعصب شدید فرقهٔ تندرو مسیحی موسوم به آل بیژوا[31] درجنوب فرانسه، که همراه با شکنجهٔ مخالفان مذهبی خود بود، تا حدی سبب خفقان فکری و افتراق میان مسیحیان و مسلمانان گردید ولی شهر بارسلن که مرکز ایالت کاتالونیا بود، خوشبختانه از اینگونه تعصبات برکنارماند و به نقش فعال خود در امر انتقال علمی ادامه داد. دراین شهر نیز، مثل سایر نقاط شبه جزیره ایبری، یهودیان درانتقال علوم نقش درجه اول داشتند.

در اینجا مجال این نیست که از تمام یهودیانی‌که بار این نقل و انتقال عظیم را بردوش کشیدند سخن بگوییم فقط به معرفی چند تن ازآنها اکتفا می‌نماییم.

در میان مترجمان قدیمی یهود نام دوتن را قطعاً باید ذکرکرد. یکی یوانس هیسپالنسیس[32] که به فرزند داود نیز معروف است و دیگری دوست و همکار او دمینیگو گندیزالوو یوانس[33] که به دین مسیح‌درآمده‌بود. اولی‌کتب علمی‌را ازعربی به کاستیلی ترجمه می‌کرد و دمینیگو، دوست او، همان کتب را دوباره از زبان کاستیلی به لاتینی ترجمه می‌کرد و بدین ترتیب تعدادی کتاب با ارزش علمی از عربی به کاستیلی ترجمه گردید، که بعدها به زبانهای دیگر اروپایی ترجمه شد. این دوتن در نیمهٔ اول قرن یازدهم میلادی می‌زیستند. مقارن همین اوقات نام یهودی دیگری به‌نام اوگو دوسنتالا[34] در تاریخ ثبت شده که مخصوصاً به ترجمهٔ کتبی درعلم کیمیا و احکام نجوم از عربی به لاتینی می‌پرداخته است. از میان خارجیان مقیم اسپانیا که درجریان این نقل و انتقال علمی قرارگرفتند در درجهٔ اول باید از دانشمند بزرگ ربرت اف چستر[35] نام‌برد که درقرن دوازدهم‌میلادی می‌زیسته است. کارعظیم او‌که درعلم مسیحی مبدأ تاریخی به‌حساب می‌آید ترجمهٔ

30. Catalonya 31. Albigeois 32. Ioannes Hispalensis
33. Dominigo Gondisalvo 34. Ugo de Santalla
35. Robert of Chester

کتاب جبر خوارزمی است[۳۶]. تاریخی‌که پشت صفحه این‌کتاب درج شده ۱۱۴۵ میلادی است، درشهر سگوویا[۳۷]. ربرت اف چستر همچنین با همکاری دوست خود هرمانوس دالماتا[۳۸] قرآن کریم را نیز به لاتینی ترجمه کرده است.

از میان مترجمانی کـه در قرن دوازدهم میلادی از عربی بـه لاتینی ترجمه کرده‌اند دونفر ایتالیایی بیش‌ازهمه شایان‌توجه هستند: یکی پلاتون دی تیوولی[۳۹] و دیگری گراردو دی کرمونا[۴۰] که‌هردو به‌علت طول اقامت دراسپانیا ملیت اصلی خود را فراموش کرده و اسپانیایی شده بودند.

پلاتون‌دی تیوولی درشهر بارسلن می‌زیست وآثار بسیاری را ازعربی ترجمه کرده است که مهمترین آنها رسالهٔ نجوم البتانی ریاضی‌دان بزرگ عرب وترجمهٔ متن عربی کتاب الاربعه بطلمیوس و ترجمهٔ کتاب جبر آبراهام بارحیه از عربی به اسپانیولی است.

گراردو دی‌کرمونا ازمترجم قبلی هم پرکـارترست و از همهٔ کسانی‌کـه از عربی به اسپانیولی ترجمه‌کرده‌اند، حقاً شهرت بیشتری یافته است. وسعت وتنوع کار علمی او شگفت‌آور است. ترجمه‌های او تقریباً تمام قلمرو علوم آن زمان و تقریباً تمام دانشمندان یونانی را که آثارشان به عربی ترجمه شده بود در بر می‌گیرد. اوهم کتب یونانی ترجمه شده به عربی را به اسپانیولی برگردانده وهم قسمتی از آثار خود مؤلفان عرب را ترجمه کرده است و مطابق فهرستی‌که جورج سارتن بدست می‌دهد[۴۱] حدود ۸۷ کتاب معتبر را به اسپانیولی ترجمه کرده است. ازجمله کارهای او ترجمهٔ کتاب المجسطی بطلمیوس از روی متن عربی‌آن است.

او در فلسفه ومنطق کتبی از ارسطو، تمیستیوس[۴۲]، الکندی،... در ریاضیات و نجوم کتبی از اقلیدس، ارشمیدس، آپولونیوس، بطلمیوس، فرغـانی، احمدبن یوسف، ثابت‌بن قرا... در فیزیك و مکانیك از دیوکلس، الکندی، ابن‌هیثم... در طب از بقراط، الکندی ، یحیی‌بن سرافیون، زکریای رازی، ابن‌سینا... درکیمیا و علم احکام نجوم نیز کتب و رسالات علمی بسیاری ترجمه‌کرده است.

چون کار او ازجهت کمیت وکیفیت درحدی است‌که از توانایی یك انسان

۳۶. از ترجمهٔ روبرت اوچستر ترجمـهٔ تازه‌ای وسیلهٔ ال. سی کارپینسکی بعمـل آمده است ، نیویورك ۱۹۱۵

37. Ségovia 38. Hermanus Dalmata

39. Platon di tivoli 40. Gherardo di Cremona

۴۱. رك به Aldo Mieli ، درکتاب La science Arabe , et son rôle dans l' évolution scientifique , mondiale. ص ۲۳۵

42. Themistios

عادی بیرون است غالباً چنین تصورکرده‌اند که مؤسسه‌ای با حمایت دولت وقت، نظیر دارالحکمه زمان مأمون، وجود داشته که افراد واعتبار لازم را دراختیار او می‌گذاشته وگراردو، مانند حنین‌بن اسحاق، نه تنها خود به‌کار ترجمه اشتغال داشته، بلکه بر ترجمه کتب بسیار دیگری نیز نظارت داشته و به این اعتبار ترجمه‌ها به‌نام او ثبت شده است. به‌هرحال او از ارکان این نقل و انتقال عظیم علمی است.

کار مبادلهٔ علمی درتمام قرن دوازدهم میلادی نیز در میان سه دین اسلام، مسیحیت ویهود ادامه یافت. بسیاری ازکتب علمی وفلسفی یونان‌که ابتدا به‌عربی ترجمه شده بود، از عربی به لاتینی برمی‌گشت و سپس بوسیله یهودیان از لاتینی به عبری ترجمه می‌شد.

از میان قدیمترین مترجمان نوع اخیر (از لاتینی به عبری) نام ابن‌عزرا[۴۳] و یوسف قمحی را نباید فراموش کرد که هردو از مترجمان پرکار بوده‌اند. از جمله ترجمه‌های ابن عزرا می‌توان کتاب تفسیر بیرونی بر جدولهای حساب خوارزمی و از ترجمه‌های یوسف قمحی‌که به استاد کوچك شهرت داشته «کتاب الهدایه» تألیف بحیةبن یوسف را نام برد.

اما درمیان یهودیان مترجم ازهمه برجسته‌تر افراد خانوادهٔ ابن‌طبون هستند که دراینجا چند تن از برگزیده‌ترینشان را معرفی می‌کنیم.

یودا ابن سائول در ۱۱۲۰ م متولد شده، در غرناطه زیسته و در ۱۱۹۰ م درگذشته است. ترجمه‌های او بیشتر درقلمرو صرف و نحو وکتب اخلاق و فلسفه است. او فرزند خود ساموئل را نیز با همین روحیهٔ علمی تربیت‌کرد. درمیان‌کتبی که ابن‌ساموئل به عبری ترجمه‌کرده می‌توان ازکتاب دلالت تألیف موسی‌بن‌میمون نام برد. فرزند ابن ساموئل به‌نام موسس میان سالهای ۱۲٤۰ و ۱۲۸۳م به‌شهرت علمی رسیده و از پرکارترین مترجمان از عربی به عبری است. او حدود سی جلد کتاب معتبر ترجمه کرده که از آن میان می‌توان جامع‌ابن رشد و کتاب الهیهٔ تألیف جابربن‌افلح را نام برد. ولی برگزیده‌ترین فرد خانواده ابن‌طبون یعقوب بن ماهربن طبون است‌که عموماً با نام پروفاسیوس یودائوس شناخته می‌شود.

پروفاسیوس درسال ۱۲۳٦ م در شهر مارسی جنوب فرانسه، به دنیا آمده، بیشتر عمر خود را درشهر مون‌پلیه گذرانده و حدود سال ۱۳۰۵ میلادی درگذشته است. گرچه او شخصاً اهل علم و تحقیق بود ولی تأثیر او در ترجمه تا حدی است که باید گفت درگشودن درهای علم اسلام به جانب غرب مسیحی تأثیرقطعی داشته

۴۳. ابن عزرا در عربی با نام ابو اسحق ابراهیم‌بن‌المجید نیز شناخته شده است.

است. او آثاری از اقلیدس، اتولیکبوس، منسائوس، ابن‌الهیثم، ثابت بن قره، ابن‌الصفار و ابن رشد را از عربی به‌عبری ترجمه کرده است.

کار ترجمه درتمام قرن سیزدهم میلادی نیز ادامه داشت. درنیمهٔ اول این‌قرن باید از اصطفن سرقسطی نام برد که کتاب داروشناسی ابن جــزار را به عبری ترجمه کرد، باید از پدروگالگو نام برد که ترجمهٔ خلاصهٔ حیوانشناسی ارسطو را ترجمه کرد، از ابن حسدای نام برد که کتب بسیاری از عربی به عبری ترجمه کرد که از میان آنها دو رساله ابن میمون قابل ذکر است، او از مدافعان جدی نظریه ابن میمون بود. باید از یعقوب اناطولی نام برد که المجسطی بطلمیوس و مختصر المجسطی را که ابن رشد ترتیب داده بود به عبری ترجمه‌کرد (واز این کتاب امروز تنها همین ترجمه عبری در دست است[۴۴]). او اولین کسی است که کتاب تفاسیر ابن رشد را به عبری ترجمه کرده است. یعقوب مدتی ازعمر خودرا در دربار فدریکوی دوم پادشاه سیسیل زیسته است.

ازمیان کسانی‌که درنیمهٔ دوم قرن سیزدهم در انتقال علوم به مغرب زمین و توسعهٔ آن تأثیر قطعی داشته‌اند نام دو پادشاه نیز باید ذکر شود.

اولی، آلفونسو ال سابیو[۴۵] است، که نه‌تنها دانشمندان و مترجمان را تشویق کرد و در پناه خود گرفت، بلکه شخصاً از دانشمندان طراز اول زمان بوده است. براثر طرح و پیشنهاد و مدیریت او درعمل بود که کتاب عظیم (کتاب علم ستاره شناسی[۴۶]) وکتاب بسیار معروف (جدولهای آلفونسی[۴۷]) تألیف یافت. این دوکتاب درطول قرنها راهنمای دریانوردانی بوده‌اند که با استفاده از ستارگان آسمان، جان برکف، در پی‌کشف سرزمینهای تازه بر می‌آمدند، و اطلاعات ناقص وآشفتهٔ کتب قبلی کفاف کارشان را نمی‌داد. نیز به دستور او قرآن‌کریم، کتاب کلیله و دمنه به زبان کاستیلی ترجمه شد.

پادشاه دیگرکه نوهٔ همین پادشاه است و به‌نام شاه دنیس[۴۸] شهرت دارد در کار انتقال سهمی دارد، او از ۱۲۷۹ تا ۱۳۲۵ م برکشور پرتغال سلطنت کرده است. گرچه کار این پادشاه به‌اندازهٔ آلفونسوی مذکور قابل اهمیت نیست ولی او هم واقعاً شیفتهٔ علم و فرهنگ درمعنای وسیع‌کلمه بوده و تا آنجاکه میسر بوده در نشر معارف بشری کوشیده است. دانشگاه شهر لیسبن را درسال ۱۲۹۰میلادی بنیاد نهاد و به فرمان او کتب بسیاری در همهٔ شعب علوم از اسپانیولی و عربی به زبان پرتغالی ترجمه شد واز این طریق به سایر زبانهای اروپایی راه یافت.

آنچه گفته شد در بارهٔ کسانی است‌که آثارشان شناخته شده و در درجهٔ اول

۴۴. رك به‌همان‌کتاب از آلدومیلی، ص ۲۳۸.

45. Alfonso el Sabio
46. Libros del Saber de astronomia
47. Tables alfonsiens
48. Dinis

اهمیت قرار دارد وگرنه در دربار امیران مسیحی و میان تودهٔ مردم مترجمان بسیاری وجود داشته‌اند که یا کارشان ناشناخته مانده یا آثار درجهٔ دومی‌را ترجمه کرده‌اند که در این مختصر مجال ذکر آنها نیست. در خاتمه بد نیست یادآوری شود که دانشمندان تاریخ علوم اخیراً توجه یافته‌اند که غالب این ترجمه‌ها خالی از عیب و نقص نیستند: بعضی به‌صورت آزاد بعمل‌آمده واز متن اصلی دور افتاده‌اند، و بعضی بسیار تحت‌اللفظی و نارسا هستند، بعضی ازآنها ترجمه از متن اصلی نیست بلکه چنانکه گفتیم، ازکتبی است‌که از یونانی به عربی، ازعربی به عبری واز عبری به لاتین ترجمه شده و هر دست‌که گشته، چیزی برآن افزوده یا کم شده است؛ بعضی‌کتب تخصصی را اشخاص غیرحرفه‌ای ترجمه کرده و در نتیجه متوجه اصطلاحات نشده‌اند ازاین نکات که مربوط به ضعف ترجمه است بگذریم به بعضی اشتباهات دیگر برمی‌خوریم، مثلا بعضی از ترجمه‌های عربی اصولا از یك متن مجعول بعمل آمده است یا گاهی به‌علت تعصبات دینی و ملی ترجمه به‌صورت‌مجعول بعمل‌آمده وگاهی‌هم مترجمان خواسته‌اند باآوردن اصطلاحات علمی خاص زبان خود ترجمه‌را به‌عنوان یك متن اصلی معرفی‌کنند واز نویسندگان اصلی نام نبرده‌اند.

از همهٔ اینها که بگذریم، ترجمه نقش اساسی خود را درانتقال علوم از عالم اسلام به‌غرب مسیحی به‌خوبی ایفا کرده است.

در تحریر مقاله به‌کتب زیر مراجعه شده است:

۱ــ سید حسن تقی‌زاده، تاریخ علوم در اسلام، مقالات و بررسیها دفتر دوم شماره‌های بعدی.

۲ــ جرج سارتن، مقدمه بر تاریخ علم، ترجمهٔ غلامحسین صدری افشار، ۱۳۵۳ .

۳ــ دکتر گوستاولوبن، تمدن اسلام و عرب، ترجمهٔ فخرداعی.

4. Aldo Mieli, La Science Arabe et soon rôle dans l'évolution scientifique mondiale, Leiden, Brille, 1966.

5. E. Levi - provençal, Hi oire do l' éspagne musulmane.

نظریات داروینی بیرونی

نام ابوریحان محمد بن احمد بیرونی که بین سالهای ۹۷۳ و ۱۰۴۸ میلادی زندگی می‌کرده نزد همهٔ علمای اسلام شناس و هند شناس به‌خوبی شناخته شده است؛ ولی در هیچ یك از کتابها و تحقیقاتی که دربارهٔ تاریخ زیست شناسی تدوین شده مانند آثار دانشمندان معروف این رشته همچون دانمان[1]، رادل[2]، زینگر[3]، نردنسکیولد[4]، اولیری[5] نامی از او نیست و این هم کاملا قابل ادراك است زیرا علاقه و اهتمام بیرونی بیشتر متوجه علوم نجوم و هیأت بوده؛ ولی چون او در نزدیکی مرزهای هندوستان می‌زیسته کوشش مضاعفی هم بکار برده تا زبان هندی را به‌خوبی بیاموزد و هند را به ملتهایی که درآغاز قرن یازدهم میلادی به عربی سخن می‌گفتند بشناساند.

اخیراً در سال ۱۹۴۳ رائینو[6] این مطلب را خاطرنشان ساخته که درکتاب بسیارنفیس «الهند»که بیرونی‌آن‌را به‌تاریخ تمام‌زمینه‌های‌فکری‌هندی اختصاص‌داده تمام فرضیهٔ داروین را در موضوع قانون بهگزینی طبیعت یا انتخاب اصلح می‌توان یافت.

و اکنون این یادداشتها به این منظور است‌که آن نظر را مشروحتر و مبتنی بر دلایل و اسنادی بیش‌ازآنچه درگفتار رائینو ذکر شده است بررسی‌کنیم.

*

به‌احتمال قوی داروین کتاب بیرونی را نمی‌شناخته و حتی از وجود آن هم بی‌اطلاع بوده زیرا که او نه درکتاب «طرح تاریخی»[7] خود که اختصاص به‌شرح

1. Danneman 2. Radl 3. Singer 4. Nordenskiold
5. Oleary 6. Rainow 7. Historical Sketch

عقاید پیش‌قدمان وی داشته و مقدمه‌ای برای کتاب دیگرش «بنیاد انواع» است و نه در اطلاعاتی‌که مربوط به سرچشمه‌های علوم طبیعی ماست کـه وی درکتاب دیگرش «دگرگونیهای متنوع گیاهان و جانوران دراثر اهلی‌شدن» جمع کرده هیچ ذکری ازاین کتاب بیرونی نکرده و بعلاوه مشکل هم هست‌که درآثار داروین بتوان ذکری ازآن یافت، زیرا این‌کتاب بیرونی‌که بوسیلهٔ «دیوان هند» در زمـان ملکه ویکتوریا به چاپ رسیده بود درسال ۱۸۸۷ یعنی پنج‌سال پس از مرگـ داروین انتشار یافت. وگذشته از این همانطورکه ازکتاب شرح حال شخصی داروین و از اتفاق نظر سایر مؤلفان بر می‌آید آنچه در داروین مؤثر بوده ونقش قاطعی درایجاد نظریـهٔ معـروف او داشته کتـاب «مطالعه در موضوع جمعیت»[۸] تألیف مالتوس بوده، همچنانکه همین‌کتاب مالتوس درنظریه الفرد والاس هم که شبیه همین نظریه است بی‌تأثیر نبوده است. اطلاعاتی را که می‌توان درکتاب الهند بیرونی یافت و شباهتی که بین آنها و نظریهٔ «بهگزینی طبیعی و یا مصنوعی» داروین وجود دارد بهمان اندازه جالب است‌که می‌توان از خلال آثار بیرونی که در مرز جهان هند نوشته شده، به مطلبی رسید که نمودار یك اتحاد پیشرفته ویا یك پیوستگی‌حقیقی بین دوجهان فرهنگی یونان وهند می‌باشد. وحتی به‌آسانی می‌توان نشان داد که بیرونی درحالی‌که برای خوانندگان عرب خود اصول فلسفهٔ هندی را شرح می‌دهد آن‌را غالباً با فلسفهٔ یونانی، با ذکر قطعات برگزیده‌ای از افلاطون و ارسطو و دیگران که هیچ وجه مشترکی با مسائل علوم طبیعی ندارند می‌سنجد. ولی این‌را نباید ناگفته بگذاریم‌که در فلسفهٔ طبیعی یونان به نامهایی بر می‌خوریم‌که ازنظر ایدئولوژی، بنحوی، با برخی اندیشه‌ها کـه بوسیله نظریهٔ داروین مطرح شده، بستگی دارند. لیکن حتی یکی از این نامها هم درآنچه بیرونی ذکرکـرده یافت نمی‌شود. و از اینجـا نتیجه می‌گیریم که اندیشه‌هایی که بنحوی به اندیشه‌های داروینیسم شباهت دارد مستقلا ازخود بیرونی است و ثمرهٔ تجارب شخصی او یا تمایلات‌کلی فرهنگـ هندی عصر او می‌باشد.

در واقـع ما درکتاب بیرونی نظریاتی را می‌یابیم که با نظریـات داروین شباهت کلی دارد. دراین مورد فصلی ازکتاب «الهند» فصل ۴۷ که عنوان آن «در بیان باسدیو و جنگهای بهارات» است جالب است. این فصل پس‌از فصلهایی که به تاریخ وقایع و طبیعت مشخصهٔ تاریخ هند تادوره‌های افسانه‌ای‐مذهبی اختصاص یافته آورده شده است. آن دوره‌ها نمایندهٔ هماهنگی دائمی اجتماع انسانی یعنی نمایندهٔ آن چیزی است‌که آن‌را «دوران طلایی» می‌نامند وما می‌دانیم‌که وجود یك چنین دورانی را میتولوژی ملتهای دیگر نیز پذیرفته و مثلا توصیف آن‌را می‌توانیم

8. Essay on Population

دراثر اوید[9] در موضوع نظریهٔ دگرگونی طبیعی بیابیم.

قبل‌از شرح جنگهایی‌که احتمالا درهند اتفاق افتاده و عصرآنها پس از این دوران طلایی قرار داده شده درکتاب بیرونی مقدمه‌ای دیده می‌شودکه بیش از یك صفحه نیست (ص ۴۰۰ ترجمهٔ انگلیسی زاخاو[10] که مطابق با صفحهٔ ۲۰۰ اصل عربی است) و بنظر می‌رسد که این مقدمه کوششی است برای اینکه علت وقوع آن جنگها را با یك طریقهٔ طبیعی بیان کند.

این بیان تنها بر پایهٔ تاریخ نوع انسانی استوار نشده بلکه بخصوص برروی اصل نشو و ارتقاء طبیعی و عمومی تمام جهان بنا شده است و می‌توان گفت که این اصل به چهار پدیده مختلف بر می‌گردد.

۱ـ نخستین عبارت در موضوع افزونی دائمی و نامحدود موجودات بر روی سطح محدود جهان است. دراین باره چنین می‌گوید: «زندگی جهان منوط به‌کشت و تولید مثل است. کشت و تولید مثل با پیشرفت زمسان افزون می‌گردد و این افزایش نامحدود است؛ درصورتی‌که جهان محدود می‌باشد». نمی‌توان انکارکردکه این مطلب بااندیشهٔ اصلی مالتوس درمورد ناهماهنگی بین افزایش توالد و تناسل و محدود بودن وسایل زندگی ازطرف دیگر ارتباط کامل دارد.

۲ـ در دومین عبارت، بیرونی تطبیق این اصل‌را با موجودات زنده می‌نمایاند. وی این مطلب را چنین بیان می‌کند که وقتی یك نوع به طرز نهایی بوجود آمد می‌کوشد تا هرچه بیشتر مکانی‌را که برای ادامهٔ زندگی او لازم است اشغال‌کند؛ وی می‌گوید «وقتی یك‌رسته ازگیاهان یا جانوران درهمان حدود رستهٔ خود گسترش یابد و هیأت نهایی آن در نوع مخصوص مستقر گردد، چون افراد آن رسته تنها خاصیت زادن ومردن ندارند بلکه علاوه‌برآن دارای خاصیت تولیدمثل نیز می‌باشند و می‌توانند موجود یا موجودهایی مانند خود نه یکبار بلکه چندین بار بوجودآورند درآن صورت این رسته هم مانند یك نوع جداگانه‌ای ازگیاه یا جاندار مساحتی از زمین را اشغال می‌کند و خودش نیز مانند اصلش به همـــان نسبت که بتواند مکانی برای خود بدست آورد شروع به‌گسترش می‌نماید.

۳ـ قسمت سوم متضمن شرح توصیفی روش کار کشاورزان است‌که در این وصف می‌توان اندیشهٔ انتخاب مصنوعی را یافت. می‌گوید «کشتکار گندمی را که می‌کارد بدینگونه بهگزین می‌کند که آن مقدار را که مورد احتیاج است رها می‌کند تا سبز شود و بالا رود وآنچه را زائد است ریشه‌کن می‌سازد. باغبان شاخه‌هایی‌را که به‌نظرش خوب و سالم می‌نماید برجای می‌گذارد و شاخه‌های دیگر را می‌برد. حتی زنبورهای عسل ازمیان خود افرادی را که فقط هنرآنها خوردن است ولی در

9. Ovid 10. Saschau

کندوکاری انجام نمی‌دهند می‌کشند.»

۴ـ سرانجام در قسمت چهارم این صفحه‌ای که مورد نظر ماست به نظریه‌ای می‌رسیم‌که شاید در توصیف آنچه راکه درطبیعت وحشی می‌گذرد زیاد موفق نباشد ولی معذلك ما می‌توانیم درآن یك اندیشهٔ پیش‌رسی از نظریهٔ داروین را در مورد انتخاب طبیعی بیابیم. در این قسمت چنین می‌خوانیم: «طبیعت هم به همین روش عمل می‌کند لیکن طبیعت قدرت تشخیص ندارد زیرا عمل او درهمهٔ شرایط یکسان است. او برگها و میوه‌های درختان را یکسان تلف می‌کند و بوسیلهٔ همین عمل از تحقق نقشی‌که آنها باید در اقتصاد طبیعت ایفاء کنند جلوگیری می‌کند. طبیعت آنها را ازمیان می‌برد تا جایی برای دیگران بازکند. (ص ۴۰۰)

ویا این بیان است‌که بیرونی تفسیر طبیعی خـود را در بارهٔ سرنوشت نوع انسان روی زمین خاتمه می‌دهد: «بنابراین وقتی‌که زمین دراثر فزونی مخلوقات رو به ویرانی می‌نهد مدبر عالم، زیرا عالم را مدبری است‌که عنایت‌ورأفت اوشامل همه آفریدگان است، کسی را مبعوث می‌سازد تا این تراکم را تخفیف دهد و همهٔ آن چیزهای ناروا و بد را ازمیان بردارد و یکی ازاین فرستادگان به زعم هندوان «باسدیو» است. از روی یادداشت توضیحی زاخاو، مترجم کتاب بیرونی درصفحهٔ ۴۰۱ جلد ۲ قسمت ۳۵۳ اطلاع می‌یابیم که تاریخ ولادت یك چنین پیغمبرآسمانی که به‌نام «واسودوا» یا کریشنا خوانده می‌شود در ویشنویورنا (کتاب ۵، فصل۳) ذکر شده است. به این گفته‌ها می‌توان (در حاشیهٔ قسمت سوم) افزود که کلمهٔ انتخاب اصلح یا بهگزینی را برای بار دوم در ترجمهٔ انگلیسی همین کتاب بیرونی در یك عبارت دورتری می‌یابیم، در قسمتی‌که به تمدن انسانی اختصاص داده شده و درآن از شرایطی‌که باید درجوامع انسانی وجود داشته باشد تا بتواند از یك پیشرفت مستمر برخوردار شود گفتگومی‌کند. طبق این‌گفته اختلاف‌مردم درشرایط زندگی یکی‌از ضروریات کار جهان است ونظم عالم برروی همین فرقها واختلافها بنا شده است. همکاری مردمان متمدن خود یك نوع اختلاقی را بین آنها ایجاب می‌کند و به‌همین جهت است‌که هریك به دیگری نیازمند است. برطبق همین‌اصل خداوند عالم را جامع اختلافات و تضادها آفریده و به همین جهت مناطق متعدد جهان با هم دارای فرقها و اختلافهایی هستند. یکی سرد است و دیگری گرم، یکی دارای زمین وآب وهوای خوب است ودیگری دارای دریایی شور وآب ناگوار وهوای ناسالم و از همین قبیل است اختلافهای دیگر مثل اینکه در بعضی جاها همه‌گونه مزایای طبیعی فراوان است و در بعضی جاها نادر. بعضی به تناسب دچار بلیات و آفات و ویرانیهای فیزیکی فراوان می‌شوند و بعضی مناطق دیگر چنـان بلیات و آفاتی را نمی‌شناسند، تمام اینها مردمان متمدن را واداشته است‌که با کمال دقت مناطقی را که می‌خواهند شهرهای خود را درآنجا بنیاد گذارند باکمال دقت انتخاب

کنند (ص ١٤٦).

این عبارت که از خلال آن اندیشهٔ انتخاب مصنوعی فهمیده می‌شود از آن جهت بیشتر اهمیت دارد که بر اساس معرفت بیرونی نسبت به اختلافهایی که در محیط و در شرایط لازم زندگی وجود دارد بنا شده و او را تا حدی به اتخاذ نظریهٔ وجود یك انتخاب مشابه در طبیعت وحشی که ذکر آن گذشت (در قسمت چهارم از صفحهٔ ٤٠٠) سوق می‌دهد.

او همچنین به اختلافهای مشابهی که در جامعهٔ هند و از لحاظ مذهب وجود داشته توجه نموده در این باره می‌نویسد: «در این طبقات مردم تقسیماتی وجود دارد که هر دسته‌ای را از دستهٔ دیگر مانند انواع مختلف در داخلهٔ یك جنس مشخص می‌سازد. برهمنها، کساتریاها، ایسیاها، سودراها و طبقات دیگر به رسته‌های متعدد تقسیم شده‌اند»؛ ولی پس از این بیان بلافاصله می‌افزاید «ما مسلمانها به طور کلی در سوی دیگر هستیم زیرا ما تمام مردم را برابر می‌شماریم ولی نه از روی ترحم و دلسوزی...» باید این را هم اضافه کنم که در ادبیات هندو هم نظریهٔ مشابهی در بارهٔ برابری مردم یافت می‌شود. مثلا بیرونی با اینکه چنانکه در بالا ذکر شد وجود طبقات را مشخص می‌سازد، همچنین وجود اختلافاتی را بین آن طبقات از لحاظ اجتماعی یا قانونی یا فرهنگی بیان می‌دارد، باز با یك نوع خوشنودی باطنی گفته‌های یك برهمن حکیم را که بوسیلهٔ واسودوا نقل شده به این شرح یاد می‌کند: «در قضاوت آن مرد فرزانهٔ برهمن و کندله (کندله نام پست‌ترین طبقات هندو است) با هم یکسانند و دوست و دشمن و باوفا و خیانتکار و حتی افعی و گربهٔ صحرایی همه با هم برابرند» (ص ۱۳۸). و پس از آن به روش فیلسوفانهٔ خیلی کلی گوید: «همه چیز یکی است. چه مجاز باشد و چه ممنوع و تفاوت آنها فقط در توانایی و ناتوانی آنهاست».

«گرگ توانایی پاره کردن گوسفند را دارد، گوسفند یارای مقاومت ندارد و به این علت است که گوسفند طعمهٔ گرگ شده است» ولی پس از بیان این مطلب این را هم بلافاصله توضیح می‌دهد که «با وجود این، انسان به این مرحله از ادراك نمی‌رسد مگر وقتی که معرفت وی به آن پایه برسد که برهمن و کندله نزد او یکسان گردند و وقتی به این مرحله رسید همه چیز در نزد او برابر و یکسان می‌شوند». (ص ۱۵۳).

بیرونی برای اینکه انعکاسات فکری خود را در موضوع تمدن انسان که نتیجهٔ مطالعات وی در زندگی هندوها بود بیان کند اصل زیر را مانند ایدآلی برای آینده ذکر می‌کند:

«اگر تمدن جهان همان است که باید باشد، و اگر آن تمدن بدون اینکه ما برای از میان بردن بدیها پیکار کنیم هدایت نمی‌شود، پیکار با بدیها وظیفهٔ ما یعنی طبقهٔ روشنفکر و هوشمند است که کوشش و مبارزهٔ خود را نه تنها برای

پایان دادن به نقائص خود بلکه همچنین برای اصلاح تباهیها و از میان بردن عوامل ویران کننده دنبال کند، و چون ما چنین کردیم عوام نیز از ما تقلید می‌کنند و آنها هم به جنبش درمی‌آیند، همچنانکه کودکان از بزرگترهای خود تقلید می‌کنند بدون آنکه هدف واقعی و معنی حقیقی اعمال خود را دریابند. آنها به‌کار وکوشش برمی‌خیزند برای آنکه به امیال و هواهای نفس خود جامهٔ عمل پوشند و در تمام این حالات برای صاحبان هوش و دانش امر کاملاً برعکس است». (ص ۱۳۸). در آخرین صفحه‌های فصل ۷۱۱ ــ ۳۳۷ (ج ۱) هیچگونه ذکری دیگر از سیر تکامل برقراری انواع نیست و مؤلف ما را بلافاصله به روایات افسانه‌های دینی می‌کشاند که دربارهٔ فرستادگان مخصوصی است که بوسیلهٔ خداوند برای وادار کردن مردمان به جنگ به منظور جلوگیری از ازدیاد بی‌تناسب جمعیت فرستاده می‌شوند و پس از این مرحله است که دوران بهشت می‌رسد.

این قسمت از این فصل شامل کشتار دسته جمعی کودکان، مبادلات موذیانه میان آنها و جنگهای برادر کشی تمام نشدنی است که در اثر آنها تنها پنج برادر زنده می‌مانند ولی سرانجام همین پنج نفر هم در اثر نزاع برای ملعقه‌ای که یکی از آنها در شکم خود فرو برده، نابود می‌شوند. بالاخره از دانه‌های آهنی‌که از غبار ــ گونه شدن این ملعقه بوجود می‌آید خارزارها و جنگلها دوباره شروع به سبز شدن می‌کنند، بدون حد و مرز. شاید این اشاره‌ای به تجدید مستمر حیات باشد و بالاخره تنها برادری که زنده می‌ماند (آیا این فرد نمایندهٔ فرد بهتر منطبق شده با محیط نیست؟) فقط به سبب یك دروغ که می‌گوید و برهمنی را در نتیجهٔ آن به ارتکاب خطایی سوق می‌دهد به دوزخ محکوم می‌شود. او کلماتی را ناصحیح ادا می‌کند، از آن کلمات برهمن چنین می‌فهمد که پسرش مرده است نه فیلش (گویا پسر و فیل هردو نامهای مشابه داشته‌اند) وهنگامی‌که این‌تنها فرد زنده‌می‌فهمدکه ناچاربایدبه دوزخ رود به فرشتگان درگاه خداوند عجز و لابه می‌کند که او را به بهشت ببرند و سرانجام خواستهٔ او برآورده می‌شود.

اگر انقلابهای حقیقی را که طی دوره‌هایی در طول هزاران سال موجب آزار و دگرگونیهایی برای بشر گردیده (و در ستاره شناسی هندی تعیین زمان آنها بسیار دشوار است و در کتاب بیرونی نیز نمی‌توان زمانی برای آنها معین کرد) نمودار مخلوط نسبتاً مضحکی از منابع نجومی و معتقدات اساطیری ملت هندو به حساب نیاوریم، این چنین تعبیرات نمودار آن است.

در کتاب «الهند» به عبارت جالب دیگری در موضوع انقلابهای قدیم برمی‌خوریم که به آسانی می‌توان آن را به عنوان یك پایهٔ اساسی برای نظریهٔ شبه داروینی در بارهٔ سرنوشت نوع انسان پذیرفت و ما می‌توانیم فرض کنیم که رائینو هم این تفسیر و تأویل را پذیرفته است. بر طبق روایات هندی ظاهراً تاریخ بشریت به چهار دوره تقسیم می‌گردد که در طی آن دوره‌ها نیکی ــ نظام ــ عشق ــ امانت

بتدریج و به طور استمرار جای خود را به بدی و تزویر وانواع منازعات می‌داده‌اند. این دورانها به یك معنی حتی باید مربوط شوند با ترتیب معکوس دوره‌های تاریخی زمین‌شناسی زیرا آنها از دوران چهارم (که در اینجا مقصود قدیمترین دوره‌ها و همان دورهٔ طلایی است) شروع و به دوران سوم، دوم و نخستین یا ابتدائی ختم می‌شوند. در این تقسیم دوران چهارم قدیمترین دوره‌ها و دوران نخستین یا ابتدائی جدیدترین دوره‌هاست‌که از نزاعها و کشمکشها مشحون است. این دوره‌ها را در هندوئی کریتایوگا[11] و ترتایوگا[12] و دواپارا[13] و کالیوگا[14] می‌نامند. بیرونی به نقل از ویشنو دارما[15] اضافه می‌کند که خداوند «آنگاه» به او (یعنی به برهمن) چنین می‌گوید: وقتی که دورهٔ کالیوگا برسد من بودا را می‌فرستم که نیکی را در جهان آفرینش گسترش دهد ولی در آن هنگام موهامیرا[16] (این کلمه در لغت به معنی باز پوشیده یا دوباره پوشیده است، و طبق بیان زاخائو مقصود از آن پوشش سرخ و قهوه‌ای روحانیون بودائی است که بر روی لباس پوشند و بنابراین مقصود از این کلمه روحانیان و متصدیان امور مذهبی بودائی هستند) همهٔ آن چیزهایی راکه بودا آورده عوض خواهندکرد و برهمنها تمام وقار و اصالت خود را ازدست خواهند داد تاحدی‌که یك‌سودرا[17]که خادم آنهاست‌به‌آنها احترام‌نمی‌گذاردو سودرا و کندله در تقسیم هدایا و خیرات با آنها شریك خواهند شد. تمام هم و کوشش مردم صرف جمع ثروت از راه ارتکاب جنایات می‌شود.

مال می‌اندوزند بدون اینکه برای تحصیل مال از ارتکاب جنایات وحشتناك پرهیز کنند و اینها باعث خواهند شد که مردمان آرام و فروتن علیه اربابان خود دست به انقلاب زنند، طوایف مذهبی هر یك علیه دیگری قیام کنند، سلسلهٔ انساب فراموش شود و نژادها و تخمه‌ها به هم مخلوط شوند. چهار فرقهٔ (اصلی) از میان برود و فرقه‌ها و مذاهب مختلف پدید آید. پرستشگاهها ویران گردند و آموزشگاهها تهی شوند. عدالتی در کار نخواهد بود و فرمانروایان جز زور و قهر و غضب و دزدی و انهدام نشناسند. گویی می‌خواهند ملت را ببلعند و با کمال حماقت دستخوش امیدها و آرزوهای بیهوده می‌شوند و کوتاهی عمر را نسبت به گناهانی که مرتکب می‌شوند نمی‌سنجند.

در یك عبارت دیگر می‌خوانیم که «موهامیراها با تقلب و تزویر بشریت را گمراه خواهند کرد، طول عمر انسانها مختلف خواهد شد و هیچ یك نخواهد

11. Kritayuga 12. Tretayuga 13. Dwapara
14. Kaliuga 15. Wichnow Darma 16 Mohamira
17. Soudra

دانست که عمر او چقدر است، مردمان صالح عمر درازی نخواهند داشت و زود از میان خواهند رفت ولی عمر مردمان بد و آنان که مذهب را انکار می‌کنند طولانیتر خواهد بود. سودراها (پایین‌ترین طبقات مردم در نظام اجتماعی هندو که در ردیف خدمه و کارگران و گدایان هستند) به فرمانروایی خواهند رسید و مانند گرگ گرسنه هر چه را در دست دیگران ببینند و خوششان آید می‌ربایند.

برهمنها نیز همچنان خواهند کرد ولی عدهٔ سودراها و راهزنها خیلی بیشتر خواهد بود و شریعت برهمنها از میان خواهد رفت زیرا همه دارای اخلاقی شیطانی خواهند گردید. هوسها و آرزوهای آنها برآورده می‌شود و کمترین لیاقت و شایستگی به فراخی پاداش داده می‌شود و شرافت و افتخار به قیمت چند ستایش و خوش خدمتی بدست خواهد آمد...»

«ولی بالاخره در آخر دوران موسوم به یوگا وقتی بدی به منتهای خود رسید گارگا پسر برهما می‌رسد. یعنی این همان کالی است که اسم خود را به یوگا داده، دارای قدرتی مقاومت ناپذیر و از همهٔ دیگران چابکتر است. او شمشیر خود را خواهد کشید تا تمام چیزهایی را که بد شده خوب کند و روی زمین را از آلودگی انسانها پاك سازد و از دست ایشان خلاص کند. آنها را که خالص و مقدس مانده‌اند جمع خواهد کرد تا دوباره به خلق و ایجاد بپردازد. (آیا این طرز فکر اولین و قدیمترین اثر از اصلاح نژاد انسانی نیست؟) آنگاه کریتایوگا از آنها دور خواهد شد و زمان و جهان به خلوص و نیکی و سعادت عالی مطلق باز می‌گردند.»

آیا رائینو میان وقایعی که کشورش ـ روسیه ـ را به رژیم شورایی منتقل کرده با این داستانها و معتقدات بسیار کهن اساطیری که فهم آنها دشوار است مشابهتی نیافته است؟ آیا وجود یك بهشت بلشویکی در یك صحرای غیرمسکون در این داستانها نبوده که رائینو را وادار ساخته تا بار دیگر، مقدمهٔ اساسی نظریهٔ داروین را که علم بلشویکی ـ قطعاً براساس یك سوء تفاهم عجیب ـ پیوسته اساس سیاست شورویها منظور می‌دارد کشف کند ؟

بدین ترتیب که اگر نگوییم کتاب الهند بیرونی از لحاظ تاریخی با تئوری داروین بی‌تناسب است لااقل می‌توانیم بگوییم که برای اثبات این مطلب که در کتاب بیرونی می‌توان پیشگفته‌ای از نظریهٔ داروین یافت دلیل کافی در دست نیست.

معذلك، اگر علی‌رغم محدودیتی که در بالا قائل شدیم نوعی شباهت مبهم در میان عقاید بیرونی و تئوری داروین پیدا می‌کنیم از عاملی که ممکن است در افکار بیرونی تأثیر کرده باشد اثری بدست نمی‌آوریم از این جهت است که نسخه‌ای از

نبردهای واسودوا[۱۸] که در ویشنوپورانا[۱۹] به دست ما رسیده حاوی عقیده‌ای از این نوع نمی‌باشد، در صورتی که دومین منبعی که ممکن است چنین اثری در بیرونی کرده باشد فلسفهٔ آمپدوکلس یونانی بوده که بیرونی از آن نامی نبرده است. (گرچه نام آمپدوکلس یک‌بار درکتاب الهند او بدون‌هیچ‌رابطه‌ای بامسألهٔمورد علاقهٔ ما نقل شده) و از این رو این منبع را باید برای بیرونی به مثابهٔ مأخذی ناشناس یا چیزی که مورد توجه او نبوده یا اهمیتی برای آن قائل نبوده است تلقی نمود.[۲۰]

همهٔ اینها ظاهراً دلیل بر این است که می‌توان فکر انتخاب طبیعی را برای مغز کشاف انسان تولد نیافته تلقی نمود، و این بدان معنی است که این فکر، اگر هم گاه به گاه در بحث و استدلال مربوط به پدیده‌های طبیعی گسترش، ترقی و تحول ظاهر شده بدون توجه و اشعار بوده است. شاید قدیمترین نمونه‌ای که از این طرز فکر باقی مانده استدلالی باشد که در کتاب آمپدوکلس مشاهده می‌شود و آن را در شکل نسبتاً کاملی بیان کرده است. آمپدوکلس پیدایش تدریجی و متوالی موجودات زنده را در روی زمین از علفها شروع کرده و بعد از آن خارزارها، بعد درختها و بالاخره به ظهور حیوان و انسان منتهی نموده است.

بعد، چنانکه می‌دانیم افکار مشابهی، کاملا جدا از یکدیگر، در مغز پیشگامان حقیقی و متعدد داروین پیدا شده که در میان آنها نام ماتیوس[۲۱] و ولز[۲۲] در انگلیس و نودن[۲۳] را در فرانسه باید در مرحلهٔ نخست ذکر کرد.

همچنین می‌دانیم که این افکار بنحوی شگفت‌آور تقریباً مقارن بایکدیگروسیلهٔ داروین و والاس گرد آورده شدند و گسترش یافتند.

فکر انتخاب طبیعی که اکنون قلمروهای متعددی از پژوهشهای انسانی را در بر گرفته از زمان داروین به این طرف خود تاریخ طولانی دارد. ویلهم‌رو[۲۴] جنگ حیاتی را به درون ارگانیسم، میان ارگانها و نسوج مختلف کشانیده و در بقای ساختمانهای عضوی که با حوائج فرد کاملا منطبق می‌شوند عمل انتخاب طبیعی را دیده است. اوگوست وایزمن[۲۵] به نوبهٔ خود به این عقیده نیروی بیشتر داده است،

18. Vasudeua 19. Vichnou Pourana

۲۰. علاوه بر اینها فلسفهٔ آمپدوکلس به‌قول گلازناپ Glasenapp صفحهٔ ۵۳۵، تناسخ را در میان ردهٔ حیوانی نیز می‌پذیرفت. این عقیده در عین حال قابل اعتماد بنظر نمی‌رسد زیرا در منبع دیگر چیزی که مؤیدآن باشد وجود ندارد.

21. Mathews 22. Wells 23. Naudin 24. Wilhelm Roux

25. Auguste Weisman

او تصور می‌کند عمل انتخاب نطفه‌ای در میا ناجزاء عنصری نطفه نیز جریان دارد، یعنی انتخاب به طور اخص در میان دترمینانها، ایدها و ایدانها، که در داخل‌سلولها بهتر یا بدتر تغذیه شده باشند صورت می‌گیرد.

این تئوری بعد از سال ۱۹۰۰، علی‌رغم انتقادهای شدیدی که در دههٔ قبل، از آن شده بود با کشف جدید و گسترش تازهٔ نظریهٔ مندلیسم در زمینه‌های تازه‌ای از وراثت قوتی گرفت.

فیشر[۲۶] و هالدان[۲۷] با داخل کردن ژنهای تغییر دهنده‌ای که خود به طور خاصی تغییر یافته‌اند تحلیل کیفی تئوری را بنیاد نهادند و نقش معین مخصوصی به ژنها نسبت دادند، نقشی که عمل انتخاب طبیعی را در طبیعت تا حدی تغییر می‌دهد، تشریح می‌کند، هدایت و کنترل می‌نماید و یا این که ژنهای ناپایدار یا زیانمند یا آسیب رسان را (بطریقی که شاید بسیار معجزآسا جلوه کند) به ژنهای استوار و سودمند و پر برکت تغییر شکل می‌دهد.

سوال رایت[۲۸] به نوبهٔ خود عمل انتخاب طبیعی را بیشتر معلول کنترل تغییرات کمی در کثرت و توالی پیدایش یا در پایداری ارزشهای مقاوم ژنهای مختلف در شرایط و محیطهای مختلف مـی‌دانـد ، نظریـه‌ای که اجازه می‌دهد لانه‌های حیاتی مخصوصاً از لحاظ شکل در شرایطی که در آن شرایط قالبهای مناسبتر شکوفا می‌شوند برقرار شود و بدین ترتیب به بهترین نتایج حیاتی یعنی بزرگترین بقا رسیده است.

دوبزانسکی، مایر و ویلز در جریان ملاحظات و تجربیات خود عمل انتخاب طبیعی را نسبت به نمونه‌های محسوستر در مسائل مربوط به مناطق جغرافیایی که چندین نوع مشخص در آنها انباشته شده بود تحلیل کردند.

بالاخره سیمسون سعی می‌کند آثار عمل مشابهی از انتخاب طبیعی را در میان رده‌هایی در سنگواره‌ها و به طور کلی در تحولات فسیلها کشف کند. مطلقاً مایهٔ تعجب نخواهد بود اگر مفهوم انتخاب طبیعی به زودی به عنوان عامل کنترل یا عامل رهبری تحولات درون اتمی به طور اعم، یا عامل تغییرات هسته‌ای آنها به طور اخص، در قلمرو نیروی اتمی نیز درنظر گرفته شود.

*

معذلك، علی‌رغم تمام این شباهتهای ایدئولوژیك كه پیوسته عمیقتر و بیشتر می‌شود و تا حدی معرف شباهتهای حقیقی فکر انسانی در سطوح مختلف مطالعات و تحقیقات علمی هستند این نیز شاید کم اهمیت نباشد که اختلافات میان ایـن

26. Fisher 27. Halden 28. Sewal wrght

شباهتها را، مخصوصاً در آنچه به نقطه نظر بیرونی مربوط می‌شود خاطر نشان سازیم. در واقع، آنچه از نظریهٔ بیرونی به نوعی مفهوم و نمونهٔ کامل ـ باز هم نطفه‌ای ـ انتخاب طبیعی تلقی می‌شود با نظریهٔ همه کسانی که بعد از او آمدند اختلاف دارد، زیرا طرز فکر او از هرگونه بستگی با فکر تحول بدور است. از فصل دوم تا فصل دوازدهم از جلد اول کتاب الهند گویی حتی در امکان تأثیر قرابتهای نسلی و وراثتی در معنای مطلقاً جانورشناسی کلمه تردید نمی‌کند. حتی در کتابی که در بارهٔ «تاریخ» (ترجمهٔ زاخااو، ص ۲۹۰) دارد می‌توانیم یك توضیح قطعی در این باره پیدا کنیم که کاررا دو وو[29] آن را به فرانسه نقل می‌کند: «طبیعت طبق قانونهای قطعی و منظمی نوعها و جنسها را چنانکه هستند محفوظ نگه می‌دارد». با اینکه فکر عمل انحصاری خدا را در طبیعت در فلسفهٔ هندی نمی‌توان یافت ولی بیرونی آن را با نوعی تقدیس و احترام بیان می‌کند مانند اینکه: «فکر نمی‌تواند به ساحت خداوند، دانایی که به همه چیز در همه وقت آگاه است نزدیك شود» برای بیرونی «او» مخصوصاً و قبل از همه «زنده وزندگی دهنده» است ومقام «او»تاجایی بالا می‌رود که حتی جهان را «در وراء قوانین طبیعت» خلق می‌کند. بیرونی گوید جهان مخلوق خدا شامل سه اصل یا عنصر متمایز است که به نوبهٔ خود به وسیلهٔ خدایان درجهٔ دوم عرضه می‌گردند.

در میان این خدایان درجهٔ دوم یا نیم خدایان برهما که در عین حال همان علت اولی یا علت‌العلل است بر کار خلق و ایجاد حکومت می‌کند.

نارایانا[30] خدای نگهداری است (که شاید مسؤولیت بقای آنها که قابلیت بیشتری دارند بر عهدهٔ او نهاده شده) در حالی که رودرا[31] عامل خرابی است و وجود او تا حدی به مفهوم مبارزه برای حیات مربوط می‌شود.

بیرونی خود بر این نظر می‌افزاید که این اصول از درجات مختلف عالیتر و پست‌تر می‌گذرند و شاید از همین‌جا می‌توان نتیجه گرفت که در همهٔ جهان عمل می‌کنند.

نیز خدایان افسانه‌ای که در بالا شمردیم در روح نیرومندی که در وجود ویشنو تجلی یافته به صورت واحد متمرکز شده‌اند.

گرچه بیرونی طبیعت بی جان را در جهان از طبیعت جاندار کاملا جدا می‌سازد و در طبیعت جاندار سه عالم را مشخص می‌سازد: گیاهی، حیوانی، انسانی؛ توجه اصلی او به طبیعت جاندار قبل از هر چیز بر نقش گسترش و تبدلات روح از طریق صفات اصلی و قابلیتهای مختلف آن متمرکز می‌شود.

29. Carra de Vaux 30. Narayâna 31. Rudra

بدین نحو خود روح غیر قابل تغییر و نفوذ ناپذیر می‌ماند و حتی در حالت کمال و خردمندیش کاملا بیحرکت است در حالی که قابلیت تحرك دارد و هر بار که با ماده که گویی سبب باردهی آن می‌شود برخورد می‌کند عمل خود را گسترش می‌هد و به این ترتیب از لحاظ کمال چیزی در مرتبهٔ بالاتر بوجود می‌آورد.

چنین است که عنصر روحی «پوروشا»[32] از ماده می‌گذرد. اول ماده را در یك سطح بی شکل (آویاهتا)[33] می‌گذارد بعد آن را به شکلهای سازمان یافته‌ای (ویاها) در می‌آورد، سپس مادهٔ اولیه (یول)[34] را به یك مادهٔ سازمان یافته (پراکریتی)[35] تغییر شکل می‌دهد. بدین نحو وحدت عنصر روحی و مادی شکل می‌پذیرد و طبیعت را در تمامیت کامل آن به نام «آهان‌گارا»[36] جلوه می‌دهد. این طبیعت از یك سو بنحوی آمرانه ما را به درك مقتضیات و قوانین خود وادار می‌سازد و از سوی دیگر، چنانچه بیرونی شرح می‌دهد: «وقتی شکل‌پذیری سبب گسترش یافتن شیء به اشکال تازه می‌گردد، سبب گسترش و تثبیت شیء می‌شود».

سیر تکاملی که در بالا به آن اشاره شد عبارت است از «دگرگونی یك عنصر خارجی و تحلیل رفتن آن در عنصری که در حال گسترش است» و یك چنین تحلیلی چنانکه ما می‌فهمیم منجر به توحید ۵ اصل اساسی یا عنصری «عناصر» موسوم به ماهابهوتا یعنی جو آسمانی، هوا یا اثیر، باد، آتش، آب و خاك می‌شود.

اگر نگوییم در این بیان بسهولت می‌توان معنی و مفهوم تغییر ماده به انرژی را دید، عقیده‌ای که فقط در قرن نوزدهم موضوع بحث واقع گردید، سایهٔ یك احساس قبلی از مفهوم جریان عناصر در طبیعت را در آن می‌توان دید. می‌توان گفت که این طرز ادراك در بیان نهایی نظر بیرونی شکل خاص خود را یافته است: «وقتی روح از ماده جداست درخشان است، ولی تا هنگامی که در لباس ماده است تیره می‌ماند؛ زیرا ماده کدر است» بدین ترتیب است که «ماده انواع امکانات را بوجود می‌آورد و عرضه می‌دارد...»

ماده امکانات را درمیان تمام طبقات موجودات نباتی و حیوانی پراکنده می‌سازد. اختلاف شکلها عموماً مربوط است به سه «نیروی اولیه فرشته‌ای، انسانی، حیوانی...» و دراین مورد طبقه‌بندی و مشخصات هندوی باید پذیرفته شود.

هوش و ادراك فرشتگان که اکنون آزاد شده و از نیکی وآرامش اشباع هستند. تلاش و کوشش انسانها که با جد و سختی انعطاف ناپذیری در صدد تسلی خود و فهم جوهرجهان درمذهب هستند؛ و سرانجام حالت حیرت و طبیعت مبهم حیوانات.

32. Pouroucha 33. Avyahta 34. youl 35. prakriti
36. Ahangara

اما این مشخصات درقلمرو موجودات مفروضی که درمیان خود تفاوت دارند همه‌جا بی‌تغییر می‌مانند «نوعها بی‌تغییر باقی می‌مانند و جنسها با آنها اختلاف دارند». جملهٔ اخیر شاید تا حدی شگفت‌آور باشد زیرا درآثار ارسطو هنوز وجه امتیازی میان مفهوم جنس و نوع دیده نمی‌شود.

گرچه بیرونی متوجه اختلافات موجود میان جهان نباتات و جهان حیوانات هست ولی اختلافات را مطلقاً به مسألهٔ تحول آنها مربوط نمی‌کند.

همچنین در قلمرو وسیعی فکر تناسخ ارواح را تبلیغ می‌کند حتی به‌نظر او این فکر اصلی است‌که مذهب هندو را رهبری می‌کند، اما این عقیده مطلقاً او را به امکان عروج روح در مراتب موجودات زنده وگسترش تحولی اشکال حیوانی،که رفته رفته والاتر می‌شوند، رهبری نمی‌کند.

ابتدا «روانها و جانها، پیش از دخول به بدن، جداگـانه و فی‌نفسه وجود دارند... روح نمردنی و تغییرناپذیر است... هیچ شمشیری نمی‌تواند آن‌را قطع کند، هیچ آتشی نمی‌تواند آن‌را بسوزاند وهیچ آبی نمی‌تواند آن‌را خاموش‌کند» نتیجتاً، هدف فلسفهٔ تناسخ به‌وجود آوردن اثر تحول‌پذیر نیست، بلکه به عکس آزادکردن روح است و ازاین طریق تصفیه‌کردن آن، زیرا روح به‌عنوان مجازات محکوم به‌گذشتن از جسمهای مختلف است، تا جایی‌که این سیر، آن‌را ازبستگیهای مادهٔ کدر آزادکند. به‌عقیدهٔ او این مهاجرت از جنسهای بسیارکوچك آغاز می‌شود و به مراحل نهایی و برتر می‌رسد.

معذلك اختلاف مراحل پست‌تر و بالاتر به اختلاف عملها مربوط می‌شود و این عملها به‌نوبهٔ خود نتیجهٔ اختلاف‌کمی وکیفی سرشت و درجات مختلف ترکیبهایی است‌که درآنها ظاهر می‌شوند. جهان زنده که با نام «تیریاك‌لوکا»[37] بیان می‌شود ازنظر او معرف «جهان بی‌شعورنباتات وحیوانات» است. روح درطول دوران تناسخ تا وقتی در وجود انسانی حلول می‌کند باید از خلال افراد این‌جهان بگذرد ومتدرجاً از پست‌ترین جنسهای جهان نباتات به بالاترین طبقهٔ دنیای با احساس بالا بیاید و سرگردان باشد. الهام خدایی به بالا آمدن تدریجی‌آن درشکل تازه کمك می‌کند تا بشکلی برسدکه درنخستین شکل خود به‌آن متمایل بوده‌است. پس روح درشکلهای مختلف رفته رفته تصفیه می‌گردد تا پس از یك سلسلهٔ پیوسته از تولدهای تازه به رستگاری خود توفیق یابد. «مآلا روحهای فناناپذیر برحسب اختلاف عمل‌هاشان‌که خوب یا بد بوده به‌جسمهای فناناپذیر می‌روند» تا معلوم شود آیا لایق‌آسمان هستند یا دوزخ. پس این مهاجرتها دارای دو هدف می‌باشند:

«هدف پایینی ازمیان رفتن شکل ماده، و هدف عالی اقناع تمنـای روح برای

37. Tiriyakloka

شناختن چیزی‌که هنوز نمی‌شناخت». پس نتیجه اینکه سفر صعودی روح از مغاك دوزخی آغاز می‌گردد و پس‌از گذشتن از عالم نباتی و حیوانی به جهـان انسانی می‌رسد و بیرونی با بیانی که خالی از طنز نیست این عقیدهٔ خداشناسی هندو را نقل می‌کند که به موجب آن تعداد دوزخها که به‌عنوان نقطهٔ مبدأ سفرها شناخته شده‌اند گاهی به هشتاد وهشت هزار می‌رسد.

اوصاف این دوزخها ازهیچ جهت با اوصاف منطقه‌های دوزخی مشهور دانته[38] اختلاف ندارد... مآلا تناسخ بیشتر راه پشیمانی و توبه را نشان می‌دهد و حتی گویی به‌درجهٔ اشعار روح نسبت به‌گناهان خود مربوط می‌شود، درصورتی‌که«ارواح دیگر در نباتات، حشرات و پرندگان پست وحقیر و درمخلوقات خزنده، مثل شپشها، کرمها برای مدت زمانی‌که بخواهند سرگردان هستند»، زیرا «روح تا وقتی به‌خرد مطلق برسد باید سرگردان باشد»، چون «روح فقط ازطریق تأمل و عرفان فردها و جنسها، توسط کیفیت عمل فردی آنها تحصیل دانش می‌کند».

بعداز بیان همهٔ اینها بیرونی به طریق محسوستر و مختصرتری این فلسفه را معرفی می‌کند. یعنی همان طرز معرفی مسلمانان که به‌طریق انتقادپذیرتری «برای چند نوع تناسخ تفاوت قائل شده‌اند». بدین طریق درمیان استمرار دائمی نباتات و تلاشی اجتناب‌ناپذیر اجزاء یا هنگام انهدام نباتات یا هنگام کشتار دسته‌جمعی حیواناتی‌که مثلا به عنوان قربانی تقدیم می‌شوند فرق قـائلند، تا جایی کـه اینها بلاعقب معدوم می‌شوند.

معذلك به‌عقیدهٔ بیرونی دونوع مهاجرت روح وجود دارد. یاآنکه روح بسادگی از فردی به‌دیگری منتقل می‌شود و بدین ترتیب محصول دوبارهٔ آن ناگزیر صورت عادی و معمولی دارد (چنانکه درعالم انسانها هست)، یاآنکه موجودات‌زنده حقیقتاً تغییرشکل می‌دهند. مثلا مورد خاص آن وقتی است‌که آدمی باید به میمون، خوك یا فیل مسخ شود. اما بیرونی‌گویی به این فلسفهٔ مهاجرت هم معتقد نیست زیرا این عقیدهٔ هموطن خود ابویعقوب سجستانی را به‌عنوان تبصرهٔ نهایی نقل می‌کند که تناسخ هرگز ازحدود جنس تجاوز نمی‌کند: «به‌هنگام تناسخ جنس محفوظ (مصون) می‌ماند، یعنی در همان جنس خود ترقی می‌کند، بدون اینکه هرگز از حدود خود تجاوز کند و درجنس دیگری برود...»

از سوی دیگر نباید فراموش‌کرد که بیرونی به موجودات زنده کمتر توجه دارد تا به نجوم یا طالع‌شناسی. او تصور می‌کند به‌کمك آنها می‌توان نفوذ ستاره‌ها را در زندگی انسانها تشخیص داد.

ازکتاب الهند می‌توان با شگفتی دریافت که دانش او درقلمرو گیاه‌شناسی و

38. Dante

حیوان‌شناسی تا چه حد محدود بوده است. علاقهٔ او به‌این دانشها فقط ازاین جهت است‌که درآنجا شگفتیها و موارد خارق‌العاده را بیابد. او معتقدات هندوها را در قلمرو این دانشها چنین نقل می‌کند: «نباتات را به مثابهٔ حیوانات درنظر می‌گیرند زیرا نباتات دارای نیروی تشخیص این معنی هستندکه چه چیز برایشان مناسب و چه چیز زیان‌آور است»؛ درحالی‌که: «حیوان موجودی است‌که به‌علت داشتن حواس از سنگ متمایز می‌شود. (همان فصل از کتاب ص۴۳) وسرانجام این‌عقیدهٔ هندو را دربارهٔ سرنوشت انسانی که «تنها امتیاز انسان بر یك سنگ و جهان بی‌جان این است‌که انسان به‌علت اولی یکدرجه ازآنها نزدیکتر است» رد می‌کند. اما هیچ اضافه و اصلاحی درآن وارد نمی‌کند. درحالی‌که با جست‌وجو درآثار ارسطو و دیگر یونانیان یا درآثار متفکران عرب، که قطعاً آنها را می‌شناخت، می‌توانست چنان اصلاحی بعمل آورد.

گرچه موجب ایراد است، ولی درهرحال باید گفته شودکه اورا از هرگونه میل به تکامل واصلاح در طبقه‌بندی هندو از موجودات زنده برکنار می‌بینیم هنگامی‌که جملهٔ زیررا عیناًنقل‌می‌کند: «سه‌تا ازآن (موجودزنده) وجود دارد: موجودات‌روحانی والامرتبه، انسانهای متوسط و حیوانات پست. جنسهای آنها چهارده‌تاست که هشت‌تای آن مربوط به موجودات روحانی است. » (دراینجا آنها را می‌شمارد که از ذکر آن صرف‌نظر می‌کنیم).

«۵ جنس متعلق به حیوانات است، چارپا، حیوانات وحشی، پرندگان، خزندگان و چیزهایی‌که می‌رویند یعنی درختان و بالاخره یك نوع که در وجود انسان جلوه‌گر است.». (همان کتاب ص۸۹) بعد از اندکی بالاخره به ذکر این نکته اکتفامی‌کندکه در شمارش هندوها از اشیاء بسیاری از مراتب اختیاری هستند. «هندوها اسم زیاد بکار می‌برند یا اسامی را اختراع می‌کنند و کسی نمی‌تواند آنها را ازاین‌کارمنع کند...» بدون اینکه خود به تاریخ طبیعیهای یونان یا عرب کمترین اشاره‌ای بکند. به‌عکس علاقهٔ اورا بیشتر درشرح بعضی از حیوانات شگفت‌انگیز هند زمان خودش می‌بینیم. راست است‌که بدون تحقیق بسیار و دقت خاص مشکل می‌توان آنها را با حیواناتی‌که امروز زندگی می‌کنند کاملا منطبق ساخت ولی شرح کلی آنها این است: «شاراوا» یا «سارابها» باید یك موجود چارپا باشد دارای یك خرطوم ولی بر پشت خود نوعی ساق پای اضافی داردکه درهوا بالا آمده و علاوه برآن دوشاخ دارد که با آنها می‌تواند حتی یك فیل را ازهم بدرد. این حیوان عادت داردکه طعمهٔ خود را به پشت، در میان دوساق پای خود بیندازد. او تصور می‌کند رعد غرش حیوانی است‌که می‌خواهد به او حمله کند و بدین‌جهت تا قلهٔ کوهها او را دنبال می‌کند، از قله‌ها می‌جهد و به پرتگاهها فرومی‌افتد. «گاندا» حیوان دیگری‌است‌که به موجب شرح بیرونی شبیه به«کرگدن یك شاخ است» اما از تعریفهایی که بعداً می‌آید می‌توان نتیجه گرفت که شاخ دیگری روی پیشانی دارد که می‌تواند آنرا به

عقب بکشد، تیزکند و برای زدن و تکه تکه کردن قربانیها بکار برد. تمساحهایی راکه بیرونی وصف‌می‌کند شاید همان سوسمارهایی باشندکه درهند یافت می‌شوند حیوان دیگری‌که بیشك از خانوادهٔ کروکودیل است به «ماگارا» موسوم است. نیز به بعضی از ماهیهای عجیب اشاره‌کرده است؛ ولی دربارهٔ آنها شرحی نداده است. موجود دیگری به‌نام «بورلو»[۳۹] به خوانندگان معرفی شده‌که به‌گفتهٔ بیرونی دارای یك کیسهٔ چرمی‌است واز سوراخی‌که درسرخود دارد آب‌می‌پاشد، بیرونی متمایل به‌این عقیده است‌که آنرا نوعی خوك دریایی به‌حساب آورد. و بالاخره حیوانی‌که کاملا به نظر ما مرموز می‌رسد به‌نام «گراکا»، و به‌زبان هندو ژالاتانو یا «تاندوا»، یك موجود آبی است‌که به‌گفتهٔ بیرونی دارای سر یك سگ می‌باشد، بدن بسیار درازی دارد که به یك دم ختم می‌شود. درنوك این دم ضمیمه‌های متعدد و متحرکی وجود دارد. این حیوان طعمهٔ خودرا که حیوان یا انسان است بدین‌ترتیب می‌رباید که ابتدا بدن خودرا درتمام درازا می‌کشد و آنرا می‌گیرد وبعد دم و ضمیمه‌ها را به پاهای قربانی می‌پیچد.

با ملاحظهٔ این تاریخ طبیعی معلوم می‌گرددکه درکتاب بیرونی‌کنجکاوی زنده و عمیق یك طبیعت‌شناس احساس نمی‌شود؛ تعریفات او بیشتر تعریفاتی است که می‌توان در کتابهای بستیر[۴۰] قرون وسطی دید، درآن کتابها مؤلف با شگفتی یا وحشت تعبیر و تفسیرهای افسانه‌ای یا اخلاقی گونه‌گونی را بیان می‌کند.

این‌خود دلیل روشن دیگری است براینکه بیرونی نه ازمسائل مربوط به تحول به‌طور جدی بحث‌کرده ونه ازگسترش فزایندهٔ نوع حیوان و انسان. ولی مشاهده می‌شود که بیرونی مراسم مختلف ملتهای قدیم هندو را در جشنهای متعددشان با لذت بسیار شرح می‌دهد.

این جشنها مخصوصاً با زمان اوج ستارگان منطبق بودند. درفصل پر ازگل و عطر وآواز حیوانات مرموز ستارگان را ازبالای کوههایی‌که مخصوصاً مورد علاقهٔ ایشان بود تماشا می‌کردند. ازجمله این حیوانات مرموز «بهامارا»ها هستندکه در طول دوران جفت‌گیری خود درآن کوهها زندگی می‌کنند ولی مؤلف شرحی در بارهٔ آنها نمی‌دهد (همان‌کتاب‌جلداول صفحات ۱۰۰ـ۹۲). درآنجا درختان‌سدر بارنگهای متنوع‌خود مخصوصاً وقتی‌که زنبورها گردشان می‌چرخند برمحیط تسلط دارند. فیل وگاو وحشی مبارزهٔ عاشقانه می‌کنند، رودخانه‌ها، پر ازماهی، مار وموجودات

39. Burlu

۴۰. Bestiaire ، رساله‌های اخلاقی که در آنها کشیشان قرون وسطی حیوانات واقعی یا افسانه‌ای را شرح می‌دهند، برای اینکه درآنها چهرهٔ استعاری خدا ، مسیح، فضیلت،عیب وغیره را نشان دهند. ـم.

دیگر از کوهها به پایین می‌ریزند. بیرونی جایی کـه شرح اقیـانوس را می‌دهد این حیوانات را به جواهرات درخشان تشبیه می‌کندکه درخشندگیشان از ستارگان آسمان کمتر نیست، چنانکه به‌دشواری می‌توان آب اقیانوس را ازآسمان تشخیص داد. شادی تودهٔ مردم که دراین جشنهای خورشیدی شرکت‌دارند چنان اورا به‌هیجان می‌آورد که احتمالا ما را به‌یاد مضامین پرشکوه غزلهای سلیمان در کتاب مقدس می‌اندازد که در آنجا هرگلی معبود زنبوری است. و زیبایی آن با زیباییهای تازه به تازهٔ معتبر زنی شیفتهٔ عشق مقایسه شده است (مستخرج از تواریخ «وارهامیرای سامهوتا» فصل دوازدهم، مقدمه.)

قطعاً سخنانی‌که دراین محیط شاعرانه گفته شده از هرنوع فکر جدی‌که به‌نبرد زندگی و سیرتکاملی تحول تعلق داشته‌باشد بسیار دور است. بیرونی‌نیز با فشرده گویی معمولی خود گویدکه این توضیحات «بیشتر پوسته‌ها هستند تا دانه‌ها».

می‌توان به‌اختصـار چنین نتیجه‌گرفت که بدون شك در «الهند» بیرونی کـه فی‌نفسه یك‌کتاب قابل‌توجه است ــ افکاری شبیه اصول فلسفه آیندهٔ داروین وجود دارد ولی این‌افکار مبهم واتفاقی هستند وهیچ نظریهٔ روشن ومرتبی نمی‌توان ازآنها ترتیب داد. بیرونی هم ادعا نداشت که ازلحاظ زیست‌شناسی ممکن است این افکار دارای نتایج و اهمیتی باشند.

مأخـذ

الهند، بیرونی، گزارشی دربارهٔ مذهب فلسفه، ادبیات، تاریخ، نجوم، البسه قوانین و شناسایی ستارگان درهند. حدود ۱۰۳۰ م. دو جلد ترجمه دکتر ادوارد زاخائو، لندن، تروبنر و شرکاء، ۱۸۸۷ .

بوستانی فوادE، نهمین سدهٔ بیرونی (استاد البرون)، جزوه‌های شرق، سری دوم شماره‌های ۲و۳ ، ۱۹٤۷ .

کاررا دو وو Carra de vaux، متفکران اسلام «Les penseurs de l' Islam» جلد دوم، پاریس. گوتنر، ۱۹۲۱ .

گلازناپ، Glasenapp Helmuth ، پنج مذهب بزرگــ جهان «Les Cinq Grades Raligions du monde» پاریس، پایو، ۱۹٥٤.

ماسون اورسل Masson ourcel ، طرح یك تاریخ فلسفه هندی Esequisse d'une Histoire de la Philosophie Indienne ، پاریس، گوتنر، ۱۹۲۳ .

رادهاکریشنان. E ، فلسفهٔ هندی، Indian Philosophy دوجلد، لندن، کلکته، ۱۹٥۳ .

رائینو Rainow,w ، مردان بزرگ ازبکستان، به روسی، آکادمی علوم شوروی، تاشکند، ۱۹٤۳ .

سرکاربنوی‌کمار. آورده‌های هندو درعلوم دقیق Hindu achievements in exact Sciences. لندن، ۱۹۱۸ .

برای بعضی از اصطلاحات علمی (بیولوژی) که در این مقاله بکار رفته مثل ، ids , idant , détérminant . . . معادل فارسی نیافتم و ناچار عین لاتین آنها را بکار بردم.ـ م.

یادی از استادم مجتبی مینوی طهرانی

قرنها باید که تا یك دانه سنگ از آفتاب
لعل گردد در بدخشان یا عقیق اندر یمن

گرچه جامعهٔ فرهنگی ایران درماتم مرگ مینوی چنان همدردی صمیمانه نشان داده و از مقام والای علمی او چنان تجلیلی کرده که دیگر نیازی به سخن بنده در این یاره‌ها نیست ولی هنوز داغ اهل ادب درمرگ او تازه و جانسوز است واین رسم کهنهٔ روزگار که شاگردی دریغاگوی استاد ومرثیه‌خوان پدر روحانی خود باشد.

خاطره‌های همصحبتی مینوی بخش بزرگ و عزیزی از ذخایر ذهن من است و بازگفتن آنها، اکنون‌که زبان و قلم نیرومندش ازکار مانده، حداقل وظیفه قدرشناسی یك متعلم از معلم خویش. و تصور می‌کنم بسیار باشند کسانی‌که چون من دین معنوی به‌آن استاد داشته باشند زیرا به‌راستی حضور او درمحیط فرهنگ معاصر ما چنان بودکه کمتر امکان دارد کسی با کتاب و ادب معاصر یا قدیم ایران سروکار داشته باشد و تأثیری از او نپذیرفته باشد.

احاطه مینوی برمعارف‌کهن ایران واسلام، تسلطش برزبان وارتباط پیوسته‌اش با شاخه‌های گوناگون هنر و ادب وفرهنگ معاصر ایران وجهان جامعیتی بی‌نظیر به‌او می‌بخشید و سبب می‌شد تا سخنش در رده‌های مختلف فرهنگی مشتاقان نیازمند داشته باشد. زبان و قلم پرقدرتش که توانایی استفاده از همهٔ وسایل ارتباط فکری جهان امروز همچون روزنامه، مجله، کتاب، رادیو، تلویزیون، کنفرانس، سمینار، جشن وکنگره و مصاحبه و مشاجرات قلمی را به‌او می‌داد حضور درخشانش را در محیط فرهنگ معاصر ما بنحوی محسوس ساخته بود که گفتی رکن اساسی و جدایی‌ناپذیر آن است و اکنون به‌دشواری می‌توان واقعه ناگواری را، که به‌راستی

اتفاق افتاده باور داشت. اما جای خالی او درهمهٔ آن وسایل ارتباط معنوی ونیز در دل مشتاقان اهل ادب مقاومت روانی را از میان می‌برد و ما را تسلیم واقعیت می‌سازد.

از لحظه‌ای‌که اورا شناختم تا آخرین ملاقات ما که حدود دوماه پیش‌از بیماری او اتفاق افتاد وآن صبح جمعه‌ای بود که طبق معمول درکتابخانه می‌نشست و ارادتمندان به دیدارش می‌رفتند همیشه مشکلات خود را با او درمیان می‌گذاشتم و تا جواب آنهارا ازاو نمی‌شنیدم آسوده خاطر نمی‌شدم. کلمه «نمی‌دانم» را باآن حرکت سر و دست و لحن صدای تصویرساز بارها به‌عنوان جواب از او شنیده‌ام ولی اظهارنظر سطحی و بیوجه هرگز. چنین بودکه یقین حاصل‌کرده بودم اگر چیزی را نداند بسادگی می‌گوید «نمی‌دانم» وتا یقین حاصل نکند نظر نمی‌دهد. اصراری ندارد که تظاهر به دانستن بسیار کند. چه بسا که چند روزی بعد از آن جواب «نمی‌دانم» تلفن می‌کرد وبا شادی می‌گفت‌که جواب را در فلان کتاب یافته است.

ازآغاز آشنایی‌من با مینوی بیش‌از بیست سال می‌گذرد. تجربه‌ها و دیدارهای پیوسته من دراین مدت به‌همان اندازه که امروز اندوهم را در مرگ او افزون می‌کند انگیزه‌ای است که نگاهی به‌این چشم‌انداز کنم و سخنی از سر صدق بر زبان آورم.

نخستین بار درسال ۱۳۳۳ بود که مینوی را دیدم و علت و چگونگی این دیدار به توضیح مختصری نیاز دارد که عرض می‌کنم. در آن سال از دانشگاه دستوری رسیده بودکه دانشکده‌ها از دانشمندان و بزرگان علم وادب کشورهای غربی دعوت کنندکه آخرین تحقیقات خود را به‌صورت کنفرانس دراختیار دانشجویان بگذارند من به‌حکم وظیفه، که مدیر دفتر دانشکده بودم، دستور را به‌اطلاع فروزانفر کـه رئیس دانشکده بود رساندم. آن مرحوم بعداز تأملی و نگاه تندی به چهرهٔ من گفت: دانشکده‌های علمی مثل طب وفنی و علوم... می‌توانند از صاحبنظران علوم جهانی دعوت‌کنند تاکنفرانسهایی درباب آخرین‌مراحل پیشرفت علم واختراعات واکتشافات تازه بدهند ولی‌ما برای سخن‌گفتن دربارهٔ علوم اسلامی از چه‌کسی دعوت‌کنیم. گفتم در درجهٔ اول از خاورشناسان بزرگی که در معارف اسلامی تحقیقاتی دارند. پرسید مثلا کی‌ها؟ گفتم مثلا هانری ماسه، لوئی ماسینیون، ولادیمیرمینورسکی. فروزانفر سر تکان داد وگفت «هیچ‌کدامشان از خود ما چیزی بیشتر نمی‌دانند». پس با نوعی شادی که ازکشف حقیقتی برمیخاست گفت حیف نیست ما دانشمندانی مثل تقی‌زاده و مینوی را در معارف اسلامی داشته باشیم از وجودشان استفاده نکنیم و به‌دنبال بیگانگان برویم.

بعد از گفت و شنود آن روز فروزانفر غالباً در اندیشه بودکه از وجود این هردو به‌عنوان استاد در دانشکده استفاده کند. اما بعضی مشکلات درمیان بود. از همه مهمتر اینکه ورود به هیأت علمی دانشگاه حداقل نیاز به داشتن تصدیق دکتری

در رشتهٔ خاصی داشت و بعضی مشکلات دیگر مثل شروع کار از پایین‌ترین درجات کادر آموزشی‌که درخور شأن این استادان نبود. ولی فروزانفر، وقتی به‌اصطلاح خودش تصمیم به «صید عالم» می‌گرفت تا توفیق قطعی ازپا نمی‌نشست. او بعداز مشورت با رئیس دانشگاه وقت لایحه قانونی به‌نام این دوتن (و دو سه دانشمند شایستهٔ دیگر) تهیه کرد که بعد از تصویب در کمیسیون ترفیعات و انتصابات شورای دانشگاه از تصویب مجلس گذشت و صورت قانونی یافت. و نخستین دیدارم با مینوی در همان سال ۱۳۳۳ به هنگامی بود که آثار چاپ شدهٔ خود را در یك جامه‌دان متوسط تحویلم داد تا برای رسیدگی به شورای دانشگاه بفرستم. حدود بیست‌تای آن ازکتاب و مقاله و رساله به‌زبان انگلیسی بود.

تقی‌زاده چندی بود که به‌دعوت فروزانفر کنفرانسهایی تحت عنوان «تاریخ عربستان و قوم عرب» در دانشکده می‌داد اما مینوی را تا آن لحظه ندیده بودم. لحن صدایش بی‌اختیار گفتارهایش را در رادیو بی.بی.سی لندن در زمان جنگ به‌خاطرم آورد و طرز سخنش که بسیار سریع و شمرده بود نوشته‌هایش را در مجلهٔ روزگار نو، که با هردو از پیش آشنا بودم. با ادب و مسرت بسیار از او پذیرایی‌کردم و به‌یاد دارم نخستین سؤالم را در مسائل ادبی ــ که بعدها سؤالات بسیار به‌دنبال داشت ــ درهمان ملاقات نخستین واز نام او آغازکردم. پرسیدم نام خانوادگی شما را چگونه باید تلفظ کنم؛ و او گفت مینوی.

باری به‌موجب همان طرح قانونی مینوی درسال ۱۳۳۴ با رتبهٔ هشت استادی به دانشکدهٔ معقول و منقول منتقل شد. تاریخ اسلام و روش تحقیق درس می‌داد. اما چون از یك سو زبانی گشاده و بی‌پروا داشت و از سوی دیگر در کار نمره و امتحان سختگیر بود گاهی میانهٔ او با طلاب و دانشجویان اختلافاتی رخ می‌داد. با دقت و وسواسی که داشت از نوشته‌های اوراق امتحانی عصبانی می‌شد. غالباً کنار ورقه‌ها می‌نوشت «فعل‌ها را خورده است» و به یاد دارم یك بار در حاشیهٔ یك ورقهٔ امتحانی نوشته بود «یك سال دیگر بماند تا تطبیق تاریخ میلادی را با تاریخ هجری یاد بگیرد».

روزی تقی‌زاده در شورای دانشکده گفت من نمی‌دانم چرا عباس اقبال آشتیانی را به عنوان وابسته فرهنگی به ترکیه فرستاده‌اند چون اقبال ترکی نمی‌داند و تا آنجا که من در خاطر دارم از ترك جماعت خوشش نمی‌آید. کسی را باید به این سمتها فرستاد که زبان مردم آن کشور را بداند و حداقل احساس منفی نسبت به آنان نداشته باشد و از این جهتها مینوی برای این کار از همه شایسته‌تر است و طولی نکشید که مینوی به عنوان نماینده فرهنگی ایران به ترکیه رفت. کشور ترکیه که از لحاظ «کتب خانه»هایش در ردیف بزرگترین کشورهای‌غربی قرار دارد، برای آدم زباندان و کتابشناسی مثل مینوی میدانی فراخ و فرح‌بخش بود. میکروفیلم‌های بسیار از نسخه‌های خطی فارسی و عربی فرستاد که از آن جمله

مقداری مورد استفاده فروزانفر در تصحیح دیوان غزلیات شمس قرار گرفت چند بار مأموریتش تمدید شد و تقی‌زاده که به کار او علاقه و اعتماد بسیار داشت هر بار در شورای دانشکده از محاسن کار و لزوم تمدید مأموریتش سخن می‌گفت.

مینوی به وطن بازگشت و به تدریس پرداخت و پیوسته از غنای کتب‌خانه‌های ترکیه و ذخیرهٔ فرهنگ ایرانی در آن دیار سخن می‌گفت، و من با گذشت زمان با آثار و احوال او بیشتر آشنا می‌شدم. خلاصه بر من ثابت شد که در کار علمی آدمی است بسیار دقیق و صریح که نمی‌تواند به خاطر کسی کلمه‌ای به خلاف آنچه در دل دارد بر زبان آورد و از این جهت نه تنها رضایت افراد بسیاری را جلب نکرده بلکه با اظهارنظرهای صریح جمعی را هم علیه خود برانگیخته است. بسیار بودند از دوستان نزدیکش که بر اثر همین اختلاف‌نظرها در مسائل ادبی از او بریده بودند. از اتفاق روزگار در همان اوقات که از سخت‌گیریهای او داستانها می‌شنیدم حادثه‌ای ناگزیرم ساخت که در یك کار علمی دست نیاز به سویش دراز کنم: یکی نغز بازی کند روزگار که بنشاندت پیش آموزگار و حادثه ترجمه کتاب دزی مستشرق هلندی بود با عنوان:

Dictionnaire détaillé des nomsdes vêtements chez les Arabes.

به قرار معلوم روزی مینوی به فروزانفر گفته بود میل دارم این کتاب به فارسی ترجمه شود و در دسترس اهل تحقیق قرار گیرد. فروزانفر ترجمه کتاب را از من خواست و من بی‌آنکه قبلا کتاب را بشناسم و توانایی خود را با آن بسنجم ترجمهٔ آن را پذیرفتم. ولی وقتی مشغول به کار شدم با مشکلاتی مواجه شدم که حل آنها مطلقاً از عهده‌ام خارج بود. متن فرانسه کتاب مشکل نبود اما سراسر آن مشحون از جملات اسپانیولی، لاتین، آلمانی، انگلیسی و گاهی هلندی بود و جابه‌جا کلماتی هم به خط و زبان یونانی قدیم، عبری، سریانی، کلدانی، ترکی، ایتالیایی در آن دیده می‌شد. بعدها، در شرح حال مؤلف‌کتاب خواندم‌که او یك نابغهٔ زباندانی در گسترهٔ جهانی بوده است. اشکال دوم وجود اعلام تاریخی، جغرافیایی و عنوان کتابهای عربی با حروف لاتین بود. ظاهراً در سال ۱۸٤٥ که دزی کتاب خود را در آمستردام به چاپ می‌رساند هنوز حروف مخصوص Encyclopébie de l'Islam که اکنون برای تبدیل حروف عربی به لاتین مورد استفاده خاورشناسان است معمول نشده بود و مؤلف ناچار اعلام عربی را، با حروف معمولی لاتین نوشته بود. پیداست که یافتن املاء صحیح یك کلمه عربی در شکل لاتین آن که تفاوتی میان ز، ذ، ظ و ض نگذاشته چقدر دشوار است. از جهت دیگر شنیده بودم که اگر در کتب لغت و فرهنگ چند غلطی مشاهده شود جمعشان می‌کنند و می‌سوزانند تا از دسترس خارج شوند و سبب گمراهی مراجعه کنندگان نگردند. پس کار این ترجمه لغزشگاه که چه عرض کنم یك پرتگاه واقعی بود. از ترجمه صرفنظر کردم

که سفره نینداخته اگر بوی مشك ندهد بوی نامطبوعی هم ندارد، و وقتی فروزانفر علت تأخیر در کار کتاب را از من پرسید مشکلات ترجمه را گفتم. او گفت مگر به آقای مینوی مراجعه نکرده‌ای؛ گفتم نه. گفت او تنها کسی است که می‌تواند در ترجمهٔ این کتاب مشکلات تو را حل کند، حتماً به ایشان رجوع کنید. در حالی که در دل از مینوی رنجشی احساس می‌کردم که مرا به چنین زحمتی دچار کرده ناچار به او رجوع کردم و بعکس آنچه تصور می‌کردم در کمال محبت پذیرفت. بیشتر از ده جلسه دوسه ساعته درکتابخانه‌اش ــ که خودگنجینه دیگریست ــ حاضر شدم و مواردی را که قبلا نشانه‌گذاری کرده بودم پرسیدم و او همچنانکه ایستاده بود و دور تا دور کتابخانه می‌گشت و کتابها را از قفسه‌ها بیرون می‌آورد جواب می‌داد. گاهی هم پیشتر از آنکه من بپرسم او املاء لاتین عنوان کتاب را روی متن دیده و کتاب را از قفسه بیرون آورده بود و از بالای سر من با آن لحن شمرده و روشن تلفظ می‌کرد مثلا «قلائد العقیان فی محاسن الاعیان» و وقتی سر برمی‌گرداندم می‌دیدم جلد کتاب را باز کرده و عنوان را با خط عربی نشان می‌دهد تا از روی نسخه اصلی عیناً نقل کنم.

در مورد زبانهای مختلفی هم که در کتاب وجود داشت، انگلیسیها را خودش ترجمه کرد؛ بقیه هم با مراجعه به مراجع دیگر مثل کلیساها و انجمنهای فرهنگی حل شد اما از میان جمله‌های اسپانیولی چند تایی باقی ماند. چند بیت شعر بود. معلوم شد چون از ادبیات قدیم اسپانیایی است باید از یك ادیب زباندان پرسیده شود. داستان را به مینوی گفتم و چون مشکلات کتاب خسته و ملولم کرد بود این را هم گفتم که تصمیم دارم این چند جمله را عیناً، بدون ترجمه نقل کنم. مینوی نپذیرفت. به چندتن از دوستان خود تلفن کرد تا شاید کسی را پیدا کند. کسی پیدا نشد. ناگهان به خاطرش آمد که با یك خاورشناس دانشمند اسپانیولی مکاتبه داشته. گفت تا هفتهٔ دیگر صبر کن شاید نشانی او را از میان کاغذهایم پیداکنم. می‌توانی با مکاتبه از او بپرسی. دو سه روزی نگذشت که خودش با شوق بسیار تلفن کرد که نشانی را پیداکردم. به‌کتابخانه رفتم. خاورشناس اسپانیایی آقای امیلیوگارسیاگومز [۱] بود. به نشانی او در مادرید نامه‌ای نوشتم و بعد از دوماه جوابی از آنکارا رسید. پرفسورگومز نیز به شیوهٔ اهل علم بی‌هیچ آشنایی و ارتباط اشعار اسپانیولی را به فرانسه ترجمه کرده و فرستاده بود و در ذیل نامه نوشته بود من پنج سالی است‌که از دانشگاه مادرید به وزارت خارجه منتقل شده‌ام و فعلا سفیرکبیر اسپانیا درترکیه هستم. نامهٔ شما را ازمادرید برایم فرستاده‌اند اگر بازهم در ترجمهٔ آن کتاب به اشکالی برخوردید از همکاری

۱. Emilio Garcia Gomez از اعضای «کمیته مدیریت» دائرةالمعارف اسلام‌است.

دریغ نیست.

گرچه این مشکلات درآغاز کار قبلا مرا از مینوی گله‌مند کرده بود اما وقتی کتاب با عنوان «فرهنگ البسهٔ مسلمانان» و با مقدمهٔ مجتبی مینوی از چاپ درآمد و بخصوص هنگامی‌که خیر و برکتهای مادی و تشویقات عالی غیرمنتظره‌ای برای من ببار آورد متوجه شدم‌که مینوی چه محبتی به‌من کرده است.

شگفت‌انگیز بود. مردی به‌آن کم‌حوصلگی همین‌که پای تحقیق علمی به میان می‌آمد تمام وجود خود را عاشقانه وقف می‌کرد. گاهی‌که مشغول کار کتاب بودیم تلفنی از او سؤالی می‌شد یا همانجا جواب می‌داد یا می‌گفت تأمل‌کنید تا به فلان کتاب رجوع‌کنم آنگاه دور قفسه‌ها می‌گشت، کتابی را به‌دست می‌گرفت و عباراتی از آن را به‌عنوان شاهد پای تلفن می‌خواند. وقتی می‌پرسیدم کی بود. می‌گفت خودش را معرفی نکرد طالب علمی سؤالی داشت‌که جواب دادم.

این همه اشتیاق وگذشت و تحمل درکار علمی دراین عصر تولید و مصرف و محاسبات دقیق کمپیوتری برای من عبرت‌آموز بود.

اما دربارهٔ مینوی به‌عنوان پژوهشگر ستیهنده که خود نیز بدان معترف بود، و غالباً هم با رقت قلبی‌که داشت بعدازگذشت زمان افسرده‌خاطر می‌شد، داستان کوچکی دارم‌که نقل می‌کنم. امیدوارم دوست فاضل ارجمندم آقای سید ابوالقاسم انجوی شیرازی از ذکر این ماجرا که به‌عنوان شاهد سخن می‌اورم ملول نشود.

بعد از آنکه برای اعطای منشور استادی ممتاز به مینوی جشنی در باشگاه دانشگاه برپا شد و به‌خاطر دارم‌که در دعوتنامه‌ها حقاً او را استاد علامه نامیده بودند خبرنگاران جراید با او مصاحبه‌ای کردند و او سخنان تندی دربارهٔ انجوی و حافظ مصحح او گفت‌که در روزنامهٔ اطلاعات به‌چاپ رسید. انجوی هم جوابهای متین و مناسب داد که آن‌هم در اطلاعات چاپ شد و من‌که ازمیان انواع ادبی به مشاجرات قلمی بیش‌از همه علاقه دارم این مکاتبات را دنبال می‌کردم و چون به این هردو مرد اهل فضل علاقه و ارادت داشتم دریغم آمدکه بین آنها کدورتی باشد. پس ملاقاتهایی میانشان ترتیب دادم که آخرینش درکتابخانهٔ مینوی بود و اصل موضوع طرح شد. از حدود ساعت ۱۰ تا ظهر درکتابخانه گفت وگو کردیم. مینوی هرلحظه تند می‌شد و صدا را بلند می‌کرد و نهیب می‌زد و انجوی درکمال ادب فروتنی می‌کرد. من با اینکه قبلا پیش‌بینی کرده و انجوی را متوجه ساخته بودم که مینوی در امریکا انفارکتوس کرده، اگر احتمالا تندی کرد مبادا تو هم ازکوره در بروی، باز نگران بودم‌که مبادا یک‌وقت تحمل سید تمام شود و ماجرایی بوجود آید. ظهرکه ازکتابخانه بیرون آمدیم بسیار خسته و افسرده بودم. انجوی سر تکان داد وگفت دیدی همانطور که وعده داده بودم مقام علمی و وضع مزاجی پژوهشگر ستیهنده را رعایت‌کردم و نگاه تندی به من انداخت به‌این معنی‌که «من خود یکی مایه‌ام درستیز» و من که همیشه شاهد کوششهای صمیمانه انجوی در رادیو ایران برای احیای فولکلور ایران

بودم و به ذوق و فهم ادبی وکارش در مورد حافظ احترام می‌گذاشتم بعد از این ماجرا ارادتم چند برابر شد.

اما بعداز آن روز یکبار درموقع مناسب موضوع را به‌یاد مینوی آوردم وگفتم که من پیش انجوی شرمنده شدم و او ساکت ماند. احساس‌کردم متوجه تندروی خود شده و از رفتار آن روز خود راضی نیست، و بعدها تجربه ثابت‌کرد که چنین بوده است. تقریباً بیست‌روزی پیش‌از درگذشتش، هنگامی‌که در بیمارستان قلب بستری بود به‌یاد آن ماجرا افتادم. به انجوی تلفن‌کردم تا بدانم از بیماری مینوی اطلاع دارد یا خیر. گفت اطلاع یافته‌ام به این صورت که دوستی‌که در بیمارستان به عیادت مینوی رفته بود به من تلفن‌کرد که مینوی ازتو گله دارد. گفتم چطور؟ گفت به من گفته که همه دوستانم در بیمارستان به عیادتم آمده‌اند نمی‌دانم چرا انجوی نیامده است من‌هم بعداز این سخن‌که پیامی بود ابتدا دسته‌گل مجللی به بیمارستان فرستادم و پس از آن به عیادتش رفتم.

من‌که احساس‌کرده بودم مینوی متوجه تندروی خود شده به صفای باطن انجوی آفرین گفتم که نخواست درآخرین لحظات عمر غباری برخاطر مینوی باقی بماند. یقین دارم‌که فقط مقام علمی انکارناپذیر مینوی بود که انجوی در برابر آن سر فرود آورد.

آری سالها باید بگذرد تا باز یك قریحه و استعداد بالاتر از حد متعارف نخست میراث فرهنگی قدیم ایران را فراگیرد، آنگاه به چند زبان زنده جهان مجهز شده و سپس با گردش دراقطار جهان، موزه‌ها وکتب وکتبخانه‌های جهان را از نظر بگذراند و با عشق به مطالعه وکار مستمر و وقف عمر و هستی خود از اختلاط و امتزاج این مجموعه ترکیب متعادلی به‌وجود آورد تا علامهٔ دیگری چون مجتبی مینوی به عالم ادب ایران عرضه دارد.

درپایان بد نیست این خاطره را براین یادداشت اضافه‌کنم‌که هم نمودار ظاهر تلخ و هم نشان دهندهٔ ضمیر منصف و مهربان مینوی است. استاد دکتر سید مهدی حائری یزدی نقل می‌کند: «وقتی کتاب «علم کلی» من در شورای دانشکده طرح شد و مورد تصویب قرارگرفت یکی‌از استادان همکار گفت حالا باید از آقای مینوی خواهش کنید که در انجمن تألیف و ترجمه دانشگاه ازکتاب دفاع کند تا زودتر چاپ شود چون ایشان نمایندهٔ دانشکده در انجمن تألیف وترجمه هستند ــ من مینوی را از دور می‌شناختم به او نگاهی‌کردم ساکت بود و نگاه تندی کرد ــ رفتارش به مذاق من خوش نیامد گفتم نه آقای مینوی اصراری به چاپ کتاب ندارم بگذارید به جریان طبیعی درانجمن طرح شود اگر خوب بود که تصویب می‌شود اگرهم قابل چاپ نبود ردش‌کنید و به من برگردانید. مینوی با همان نگاه تلخش‌گفت «همین‌کار را خواهیم‌کرد».

بعد از مدتی شنیدم‌که کتاب من در انجمن تألیف و ترجمه طرح شده است اتفاقاً

مینوی را نزدیك دانشگاه دیدم بعد از سلام و تعارف مختصر گفتم مثل اینکه کتاب در انجمن تألیف و ترجمه مطرح شده من اصراری به تصویب آن ندارم اگر مناسب چاپ نیست ردش کنید مینوی باز نگاه سردی به من کرد وگفت: «همین‌کار را هم کردیم».

بعدا از چندی از چاپخانه دانشگاه به من اطلاع دادندکه کتاب شما زیر چاپ است برای غلط‌گیری رجوع کنید. در ایامی‌که برای غلط‌گیری به چاپخانه می‌رفتم اتفاقاً روزی یکی از اعضای انجمن تألیف و ترجمه را دیدم به من گفت: «می‌دانید که مینوی چه دفاعی ازکتاب شما در انجمن کرد. من ندیده بودم‌که او این اندازه ازکتابی تعریف‌کند.»

خاطرات ادبی

به استادم کلنل وزیری

ــکه همیشه دراین کارهای ناچیز ادبی تشویقم کرده است، جزوه کوچکی در مقایسه حافظ و والری تقدیم داشتم، و او بعد از مطالعه و تحریر یادداشت‌های سودمند بر حواشی آن جزوه، یك مجلد از مجموعه آثار پل والری[1] به من هدیه‌کرد. از همان دم با این‌گنجینه حکمت عیشی خوش داشته و لحظه‌ای آن را از بالین خود دور نکرده‌ام. شاعری فیلسوف و تیزبین، به‌مثابه راهنما، چشم‌اندازهای جهان معنی و محسوس و جاذبه‌های جامعهٔ پیرامون خودرا همراه طنزی تلخ و شیرین به‌مسافران تازهٔ این‌کهنه رباط نشان می‌دهد.

مطالعه فصل «خاطرات ادبی» این‌کتاب مخصوصاً برای من مشتاق بسیار دلنشین بود، چه والری که خود شاعر بزرگ زمان بود وبا اغلب شاعران و نویسندگان معاشرت داشت، همه را از دید خود نوشته و نکته‌های باریك بسیاری را روشن‌کرده است. اما وقتی به بیان نظریهٔ شگفت‌آور استفان مالارمه در ارتباط میان شعر وموسیقی می‌پردازد وبا صراحت می‌گوید: «مالارمه جرأت داشت که از یك فکر شاعرانه ارکستری بسازد» خواننده‌ای، چون من ناآشنا به موسیقی، دچار حیرت می‌شود، وآرزو می‌کند استادی صاحب‌نظر دراین هردو رشته، توضیح بیشتری دراین معنی بدهد.

و چون استاد وزیری را درعین حال ادیبی سخن سنج و هوشیار یافته‌ام که علاوه برآشنائی با مکتبهای کلاسیك، با شعر نو و مکتبهای تازهٔ ادبیات فارسی

1. Paul Valery. Oeuvres , I. nrf، پاریس، ۱۹۵۷.

و فرانسه نیز آشنایی‌کامل دارد، و می‌بینم‌که هنوز، به رغم فشار فرسایندهٔ زمان و رنج بیماری زونا، خوشبختانه طراوت ضمیر را ازکف نداده شعرنو ازبر می‌کند، در وزن وقافیه وموسیقی‌کلام شعرآزاد نظریات‌خاص داردکه (به‌علت ارتعاش دست هنگام تحریر) آنها را روی نوار ضبط کرده است، بهتر دانستم شرح این معنی را از خود وی بخواهم. پس این چند صفحه را که ازکتاب مرحمتی ترجمه کرده‌ام ــ برای اظهار نظر تقدیم می‌دارم.

غالباً، وقتی مثل امروز خود را در یك مکان عمومی، سالن نمایش، یا کنسرت می‌بینم‌که این همه موجودات آنجا جمع شده‌اند و چهره‌هاشان به هم نزدیك گشته، به خاطره‌هایی می‌اندیشم که چنین جمعیتی در ضمیر خود دارد و به اینکه چه داستانهای شگفتی ازآن خاطرات می‌توان پرداخت. تصورکنید ناگهان آدمی‌خودکامه، یك سلطان بسیار مقتدر وکنجکاو، این محوطه را با سربازان گارد خود محاصره کند و به تهدید نیروی نظامی ما را مجبور سازد که یکی بعداز دیگری عجیب‌ترین چیزی را که در زندگی خود دیده یا شنیده یا احساس‌کرده بیان‌کند. عجیب طوری می‌گردد. ازجمعیتی‌که مانند اسفنج فشرده شده چه احساساتی تراوش خواهدکرد؟ گذشته‌های شخصی و تجربه‌های ویـژه هرکس در برابر او جریـان خواهد یافت؛ زیرا جمعیت، حتی جمعیت، آن سلطانی است که افسرده می‌شود، و روی گنج‌های خود افسرده می‌شود. نویسنده ، شاعر یا داستان‌نویس آدمی از میان مردم است‌که به خود جرأت می‌دهد سکوت عمومی را بشکند و سخن را آغازکند.

•

با ویکتورهوگو آشنایی نداشته‌ام و شما می‌دانیدکه از این بابت تأسف بسیار دارم. اما نکته اینجاست که به‌هنگام مرگــ او من سیزده‌سال داشتم واقرار می‌کنم که درآن زمان چیزی نمی‌دانستم.

ویکتورهوگو شاعران جوان را با مهر و لطف می‌پذیرفت. استفان مالارمه برای ما نقل می‌کرد روزی‌که به‌دیدن مرد بزرگــ رفته بود، هوگو گوشش را گرفته و گفته «آه، آه، این شاعر امپرسیونیست عزیز من است.»

ویکتورهوگو قدری مکتب‌ها را با هم مخلوط می‌کرد. هرکاری ازاو ساخته بود. معذلك درنظر ناظرامروزی، بعضی شعرهای او بیشتر از اخلاف بلافصلش، یعنی شاعران پارناس، به‌نوع شعری‌که سمبولیك نام دارد نزدیك می‌شود. در اشعارهوگو، مخصوصاً آنهایی‌که در دوران آخر حیات سروده، شعرهایی همتای عالی‌ترین اشعاری که تاکنون درمکتب سمبولیسم بوجود آمده است دیده می‌شود. این‌را هم بگویم‌که به‌گمان من، او مطلقاً مثل بعضی‌کسان نبود که می‌خواهند ادبیات را به ساده‌ترین

صورت خود درآورند و می‌گویند: «می‌خواهید بگویید باران می‌بارد، بگویید باران می‌بارد». درقطعه شعر پرفروغی‌که به‌یاد تئوفیل‌گوتیه و برای بزرگداشت او سروده و یکی دوسال بعد از مرگ این شاعر تحریر یافته، هوگو که درآن هنگام هفتاد و دوسال داشته، همه حریفانش ازجهان رفته‌اند و تقریباً مرگ همه دوستان، رقیبان، شاگردان و مریدان خود مثل لامارتین، موسه، وینیی و دست‌آخر گوتیه را دیده و احتمالا نزدیکی پایان عمر خودرا نیز حس‌کرده، می‌خواهد این مرگ نزدیك را در نظر مجسم سازد. فکر می‌کند: «من خیلی پیرشده‌ام. گرداگردم همه مرده‌اند و اکنون نوبت من رسیده، من‌هم بزودی خواهم‌مرد.» اما مطلب را چگونه بیان می‌کند؟ در چهارکلمه، در چهار شعر ساده، به‌روش مستقیم؟ برای اینکه بگوید به‌زودی خواهم مرد می‌گوید «به‌زودی خواهم مرد»؟ هرگز! هوگو این فکر ساده را گسترشی سرشار و نیرومند می‌دهد، نوعی سمبولیسم را جانشین بیان مستقیم‌کرده، با کلامی لطیف و عمیق و استوار می‌گوید: «رشتهٔ بسیار دراز من می‌لرزد و تقریباً تیغهٔ شمشیر را لمس می‌کند».

یا باز نزدیك شدن مرگ محتوم را که به‌سوی او می‌آید دراین اشعار دلنشین چنین تصویر می‌کند: «دروگر سنگدل، با تیغهٔ پهن خود، اندیشمند، گام به‌گام به‌سوی باقی گندم‌ها پیش می‌آید». هوگو خوب براین نکته واقف بود وآثارش بر آن گواهی می‌دهند که بیان مستقیم درشعر چیزی شگفت‌آور است و تسلط چنین طرز بیانی بر یك شعر معادل محوکامل آن است.

*

لکنت دولیل را فقط دیده‌ام. ایامی‌که درکارتیه لاتن زندگی می‌کردم، هر روز وقت ناهار، شاهد عبور دوسه مرد محترم بودم. من معمولا در رستوران کوچکی در این محله ناهار می‌خوردم حدود ربع ساعت بعدازظهر، نیمرخ مرد نسبتاً خمیده‌ای، با ریش‌کوتاه، پوشیده در یك ردنگت شق و رق، ازمقابل رستوران می‌گذشت. در زیر شیشه‌های عینکی‌که روی بینی‌اش سوار بود چشمانی گنگ و مشوش داشت. ازکنار دیوار راه می‌رفت. درافکار خود گم شده بود وغالباً درطول راه، طرح‌هایی با خطوط منحنی بر دیوار رسم می‌کرد. این هانری پوانکاره هندسه‌دان معروف بود. هنوز چند لحظه نگذشته طنین صداهای پرمعنایی ازخیابان شنیده می‌شد: جنجال، فریاد، دشنام و ناسزا خبر ازعبور یك‌آدم غیرعادی می‌دادندو درپی‌آن موکب ورلن، کمی آشفته، درحال خنده و گفت وشنود وارد می‌شد.

ورلن درمیان این جمع، با کلاه‌کاسکت و شال‌گردن قرمزی که مانند کراوات به‌گردن آویخته بود چهرهٔ یك‌گدای ژولیده یا بخاری پاك‌کن را داشت. چماق بزرگی در دستش بودکه در هرگام به زمین می‌کوبید. گروه هرچند لحظه توقف می‌کرد و

بعد از انفجار قهقهه‌ها، برخاستن صدای دشنامها، دوباره به‌سوی کوچهٔ دکارت‌که منزل شاعر درآن قرار داشت پیش می‌رفت. عبور شاعری بزرگ وآواره، آفرینندهٔ آن همه موسیقی، به‌فاصله چند دقیقه با عبور دانشمند بزرگی‌که غرق در افکار و محاسبه‌های پیچیده خویش است، تضاد نظرگیری داشت،که برای من جالب و سرگرم کننده بود. آن‌گاه به‌سوی باغ‌لوگزامبورگ می‌رفتم،که سطح‌استخر پراز زورقهای آن مرا به جانب خود می‌کشید. این‌جا گاهی لکنت‌دولیل را می‌دیدم، او برای اینکه از مدرسهٔ معادن که محل سکونتش بود به مجلس سنا که درآنجا سمت‌کتابداری داشت برود سر ساعت معین از باغ می‌گذشت. درفاصله میان ظهر تا ساعت ۲ این سه مرد معروف که به‌طور شگفت‌آوری با هم بی‌شباهت بودند در این نقطهٔ پاریس تلاقی می‌کردند.

چنانکه گفتم، با لکنت دولیل از نزدیك آشنا نبودم. گرچه درآن هنگام شعر او درنظرم بی‌ارزش نبود، چندان جذاب و دل‌انگیز هم نمی‌نمود. بیشتر دوستانم اورا تحسین می‌کردند و بعضی به ملاقاتش می‌رفتند. امروز متأسفم‌که چرا من‌هم مثل ایشان به ملاقات او نرفتم. هر تغییر ایده‌آلی متکی بر ترك یك ایده‌آل و تصور ایده‌آل دیگر است. لکنت دولیل اکنون درنظر من، نسبتاً آدم بسیار متروکی است. گمان ندارم ما دیگر کسی را داشته باشیم‌که به‌اندازه او از روش عالی برخوردار باشد. درآنچه به هنر شاعری و سبك انشاء فخیم مربوط می‌شود بیش از هرکس تمایل به قدرت داشت و دراین طرزفکر استوار بود. حدود سال ۱۸۹۳ هنوز با سرافرازی بسیار می‌زیست ولی‌افتخار درنقطه‌ای بودکه دیگر بازنمی‌گردد. فعالیت جوانان در اطراف ورلن و مالارمه تمرکز داشت.

مالارمه، اگر آثارش را خوانده باشید، یا حداقل کوششی برای درك آن‌ها کرده باشید، طبعاً می‌دانید که نویسنده‌ای نسبتاً دشوار است. امروز ازآثار او با شما سخن نمی‌گویم، فقط چندکلمه در بـاره شخص او حرف می‌زنم. او دلپذیرترین موجود، مؤدب‌ترین ومهربان‌ترین مردی بود که می‌توان دید. کسانی‌که به‌ملاقاتش می‌رفتند میزبانی بسیار کوتاه‌قد با چهره‌ای نجیب، رفتاری متین وآرام و چشمانی قابل ستایش در برابر خود می‌دیدند. پذیرایی او پرلطف و جذاب و تقریباً از مد افتاده بود. می‌توان گفت مرد موجودیت اجتماعی و وجود قابل رؤیت خود را از نو ساخته و در بنیاد فکـر و زبان خود تجدید نظری کـامل‌کرده بود. وجود او واقعاً نمونه شگفتی‌آور انسانی بود که فلز طبیعت خود را ذوب‌کرده، واز روی تفکر دوباره ساخته، خلقت خویش را با دست خود تغییر داده است. گویی چیزی خوشتر ازاین نیست‌که مردی توانسته باشد طرحی را بپذیرد و آن‌را درفکر وعمل و آثار و مجموعاً درهمه اشکال هستی خویش به‌اجرا درآورد. مالارمه چنین‌کرده است.

مصاحبت مالارمه خاطرنواز بود. چنانکه می‌دانید سه‌شنبه‌ها بعضی‌از دوستان وگروهی افراد ناشناس را نزد خویش جمع می‌کرد. هرکس می‌توانست به‌ملاقاتش برود و نسبت به همه ادب و رفتاری مساوی داشت. این آزادی ورود مطلق گاهی عواقب خنده‌داری به‌بار می‌آورد. همه ساله، تقریباً در وقت معین، مرد امریکایی بسیار پرمویی در مجلس او دیده می‌شد که احتمالا آدم ازخود می‌پرسید آیا این شخص هرگز یك‌کتاب مالارمه را بازکرده، یا سطری ازآثار او را خوانده است. بدون شناسایی قبلی یا معرفی ازجانب‌کسی وارد می‌شد، خاموش و محکم می‌نشست، گفته‌ها را با سر تصدیق می‌کرد و سپس ناپدید می‌گردید. به مالارمه نهایت درجه احترام می‌گذاشت. روزی به او نوشت به یاد ساعات خوشی‌که شب‌ها در پرتو چراغ خانه وی گذرانده نام پسر نورسیده‌اش را مالارمه گذاشته است[1].

پس امروز در امریکا آقایی به‌نام مالارمه وجود داردکه شاید نداند چرا این «اسم‌کوچك» نادر و شگفت‌آور را بر او نهاده‌اند و اصولا متعلق به چه‌کسی بوده است.

*

اکنون می‌خواهم، چند مورد از روابط شخصی خود با مالارمه برای شما سخن بگویم. درسال ۱۸۹۷ روزی مرا نزد خود دعوت‌کرد. نوشته بود که می‌خواهد موضوع مهمی را با من درمیان گذارد. او را دراطاق خوابش یافتم. اطاق خواب و محل‌کار نوشتنی‌اش یکی بود. مالارمه معلم انگلیسی‌کوچکی بود ووضع‌مالی بسیار ضعیفی داشت. درکوچه رم، درطبقه بالای یك ساختمان آپارتمان حقیری داشت‌که با تابلوهای اهدایی دوستانش مثل مانه[2]، برت موریزو[3]، ویستلر[4]، کلودمونه[5]، اودیلون ردن بسیار خوب زینت شده بود. دراطاق کوچکی از من پذیرایی‌کرد میز کارش که چارگوشه و از چوبی بسیار تیره‌رنگ با پایه‌های پر پیچ وخم ساخته شده بود، کنار تختخوابش قرار داشت. یك نسخه دست نوشته پیش روی او بود، آن‌را برداشت و شروع به خواندن کرد. متن عجیبی بود، عجیب‌تر ازهمه آنها که تا آن زمان از او دیده بودم. خود نوشته که در دست او بود به‌حدی درنظرم غریب‌آمد که نمی‌توانستم چشم ازآن بردارم. چنین بودکه نخستین‌بار این قصیدهٔ شگفتی‌راکه:

Un Coup de dés

(یك طاس بازی) نامیده می‌شود دیدم. نمی‌دانم آن‌را دیده‌اید؟ قصیده مخصوصاً به این منظور ساخته شده بودکه به خواننده‌ای که درکنار آتش نشسته احساس یك

2. Manet 3. Berthe Morisot 4. Whistler
5. Claude Monet

قطعه موسیقی ارکستری بدهد. مالارمه مدت درازی در باره روش‌های ادبی که بتوانند با ورق‌زدن یك آلبوم چاپ سنگی، حالتی را که موسیقی به ما می‌دهد دوباره القا کنند فکرکرده و توانسته بود از ترکیب وسائل مادی تحریر و ترتیب کاملا تازه‌ای از قرار دادن جاهای سفید، پر و خالی و حروف مختلف ماژوسکول، مینوسکول، ایتالیك و غیره درکنار هم، همه به‌نحوی بسیار دقیق و عالمانه، کتابی با ظاهر واقعاً جذاب چاپ‌کند. با مطالعه این قطعه موسیقی ادبی و دنبال‌کردن «مؤومان» این قصیدهٔ بصری که بعضی ازکلمات و عبارات آن با یك نوع حروف مشخص چاپ شده‌که درست مثل یك جمله موسیقی یا تمبر صدا در یك‌قطعه موسیقی با فاصله‌های معین می‌آیند و به هم جواب می‌دهند، آدم حس و تصور می‌کند که یك «سمفونی» کاملا از نوع تازه‌ای می‌شنود. از این آزمایش می‌توان فهمید که چه با لطف و ارزش بود اگر در شعر ترجیع بند، نقطه پیوند، تعقیب موضوع از خلال موضوع دیگر و همبستگی میان قسمتهای مستقل یك فکر وجود می‌داشت. مالارمه جرأت داشت که از یك فکر شاعرانه ارکستری بسازد. وقتی تمام متن را خواندم پرسید آیا آن‌را کاملا بی‌معنی یافته‌ام؟ یك لحظه ساکت و بسیار پریشان ماندم. از تازگی بسیار کار او و شگفت زدگی خود عذر خواستم و خواهش‌کردم تا آن‌را از نزدیك ببینم. نوشته را به‌دست گرفتم وکار عظیمی را که ناچار باید صرف این اثر شده باشد درنظر مجسم‌کردم. فکرمی‌کردم سازنده آن باید دارای چه نبوغ آفریننده و عمق و استقامتی باشد. مرد درباره تمام کلمات فکرکرده بود. تاریکی و ابهام نوشته‌های او را که شما می‌دانید، شاید هم براثر آزمایش جدی به‌آن برخورد کرده باشید چیزی نیست جز حاصل یك تحقیق بسیار عمیق. او با این طرزکار می‌خواهد هرچه را که می‌توان به نیروی ارادهٔ ابداع وآفرینش از زبان شعر بیرون کشیده به ما بدهد ولی امروز نمی‌خواهم چنین ملاحظاتی را طرح‌کنم. بیشتر میل دارم درقلمرو خاطرات باقی بمانم و شمارا با خود به‌یك‌کار تحلیلی بسیار دشوارنکشانم.

پس به خاطرات خود بازگردیم.

آخرین خاطرهٔ من از مالارمه، احساس رنجبار و عزیزی است که از آخرین ملاقاتم با او به‌جا مانده است. چهاردهم ژوئیه ۱۸۹۸ بود. مرا دعوت‌کرده بود که روز را در ملك بسیارکوچك او در والون[6] بگذرانم. والون درحومه شهر واقع شده، مقابل حاشیه‌جنگل فونتن‌بلو ومتصل به ساحل سن است. مالارمه عادت داشت تابستان را آنجا در یك خانه روستایی‌که به ذوق کامل خود مرتب ساخته بود بگذراند. این خانه در ماههای تعطیل جای آسایش و تأمل و تفکر او بود. قایق سبکی داشت که

6. Valvins

گاهی دوستانش را باآن روی رودخانه به‌گردش می‌برد؛ وهم آنجا بودکه روزچهاردهم ژوئیه ۱۸۹۸ او را یافتم. بعد از ناهار مرا به اطاق کار کوچك خود برد، دوگام عرض و شش‌گام درازای آن اطاق بود. نمونه‌های مطبعهٔ قصیده «یك طاس‌بازی» که هم‌اکنون درآن باره سخن‌گفتم روی لبه پنجره ریخته بود. مدتی مدید به این نوع ماشین زبان که عالمانه، صبورانه و گستاخانه به‌دست او ساخته شده بود نگاه کردیم. راستی ازاین گستاخانه‌تر کاری نمی‌توان کـرد. کسی بیشتـر از ایـن مرد شجـاعت ادبـی نـداشت. اگـر او راضی می‌شد که کـاملا خودش نباشد شاید اولین شاعر عصر خود بود، ولی همه‌چیز را برسر این تنهاد که در تمام دوران زندگی، فکری را عمیقاً در وجود خود دنبال‌کند.

زمانی دراز به نمونه‌های مطبعه نگاه‌کردیم. درطرح او کامل بودن از نظر ظاهر و اجرای صوری به‌مثابه اصلی درنظرگرفته شده بود؛ زیرا ظواهر قابل دیدن اثری که درخیال می‌پرورد هم‌چون قسمت اساسی کار به‌حساب آمده بود.

می‌خواست جزئیات دقیق ومنظم باشد. درست به‌خاطردارم‌که درباره محل بعضی ازکلمات و اهمیت بعضی جاهای سفید مشاجره‌کردیم، و بعد به‌جانب صحرا رفتیم. گندم‌زار دشت مقابل ما طلایی‌رنگ شده بود. ناگهان توقف‌کرد، متفکر. در بارهٔ بدایع فصل خزان که او را به پاریس خواهدکشید می‌اندیشید. دوباره به شنیدن ارکستر خواهد رفت. فراموش‌کردم بگویم که مالارمه هر یکشنبه به ارکسترهای لامورو[7] می‌رفت. موسیقی را بیشتر به‌خاطر این می‌شنید که رمز آن‌را بربایه، آنجا او را می‌دیدند که غرق در جذبه موسیقی، مدادی میان انگشتان گرفته، هرچه را در موسیقی برای شعر قابل استفاده می‌داند یادداشت می‌کند.

درباره آنچه به‌این‌ترتیب درفصل زمستان نوشته بود تمام تابستان به بررسی و تعمق می‌پرداخت و همیشه بی‌صبرانه در انتظار زمانی بودکه به پاریس برگردد و خودرا در ارکستر بازیابد، به سرچشمه خود پناه برد. آن‌گاه، مرد که مجذوب افسون موسیقی بود نظری برگندم‌زار زرین افکند و با دست اشاره به درخششی که پیش چشم ما گسترده شده بود کرد و سخنی دلنشین‌گفت: «این نخستین‌ضربهٔ سنج پائیز روی زمین است». مرا تا ایستگاه ترن بدرقه کرد. مدتی زیر آسمان دلفریب سخن‌گفتیم. دیگر اورا ندیدم. سه هفته بعد تلگرامی از دخترش به من رسید که خبر درگذشت او را می‌داد. براثر یك بیماری لاعلاج، درست میان بازوان طبیبی‌که به عیادتش آمده بود خفه شده و به اجل ناگهانی درگذشته بود. این‌خبر برای من ضربه هولناکی بود.

7. Lamouroux

•

اکنون چندکلمه دربارهٔ نویسندهٔ دیگری بگویم‌که گرچه با مالارمه اختلاف بسیار داشت، اورا هم دوست داشته‌ام.

می‌دانیدکه هویسمن[۸] چه سرنوشت ادبی عجیبی داشت. درآغازکار از پیروان سرسخت مکتب ناتورالیست و مرید پرشور زلا بود، از نویسندگانی‌که در شب‌نشینی‌های مدان[۹] شرکت داشتند. هنر او بسیار سنجیده، پاکیزه و شاید هم بسیار عصبی بود. هویسمن با سه اثر اصلی خود بر سه‌گروه ازمردم نفوذ عجیبی نهاد که از لحاظ طعم ذائقه و قدرت تأثیر تقریباً مساوی بود. این‌کتابها، عبارتند از: A Rebours (برخلاف)، Lé _ bas (آنجا)، En Route (درجاده)، که هرکدام برگروه خاصی از خوانندگان تأثیری عمیق نهاده است. A Rebours برای جوانان دورهٔ من کشف و الهامی بود. شما از مایهٔ اصلی این داستان جالب آگاهید: «آخرین فرد یك خانواده قدیمی در جایی‌که دراطراف پاریس برای خود ساخته عزلت می‌گزیند و می‌کوشد تا دراین گوشه حواس خود را به اعلا درجه پرورش دهد. از عطرهای نایابی‌که باکنجکاوی انتخاب‌کرده وآنها را مرتب ساخته مست می‌شود، ازشرابهای لیکور برای خود سمفونی می‌سازد، اشیاء عجیب وگلهای بسیار نایابی را جمع‌آوری می‌کند. به‌آنها دل می‌بندد. ازآنها دل می‌کند». ولی هویسمن با همین‌کتاب توانسته است نویسندگان هنوز مخفی، نقاشان ناشناخته و هنرمندانی را که میان مردم معروفیت اندکی داشتند به‌گروه عظیمی از جوانان چهل سال پیش بشناساند. نام ورلن، مالارمه، ادیلون ردن[۱۰] و بعضی دیگر را که درآن زمان شهرتی نداشتند من دراین‌کتاب دیدم.

هویسمن معاون اداره امنیت عمومی در وزارت داخله بود. بسیار مایل به دیدن او بودم. به خود جرأت داده وعده ملاقاتی از او خواستم. به من نوشت «به‌کوچه سوسه، اداره امنیت عمومی بیایید. آنجا می‌توانیم درمکانی محقر ولی تنها صحبت‌کنیم». از رفتن به این محل رعب‌آور غفلت نکردم. درکوچه سوسه، خدمتگزار اداره مرا به اطاقی برد که پر ازکارتن بود. هویسمن بر این مکان حکومت می‌راند. برای اینکه خود را آرام‌کنم به اطراف نگاه می‌کردم‌که نوشته‌های درشت و عجیبی روی کارتن میز معاون به چشمم خورد. روی یکی‌از این کارتن‌ها با قلم محکم کلمهٔ: «وام‌خواهان» و روی کارتن دیگر کلمهٔ «مزاحمان» نوشته شده بود. به‌خود گفتم: «من درکارتن طرف چپ نیستم ولی خیلی احتمال داردکه‌کاغذم درآن کارتن دیگر باشد». وقتی مردی به مقامات مهم رسید لزوم چنین کارتن‌هایی را پیوسته بیشتر احساس می‌کند.

8. Huysmans 9. Médan 10 Odilon Redon

حرف‌زدن هویسمن بسیارجالب و بدیع بود. او به (زبان سبز) یعنی‌آرگوترین زبان ممکن سخن می‌گفت. موضوعات گفت وگو را به‌خاطر ندارم‌که برای شما بگویم. بندرت مهربان می‌شد و غالباً تندی و بدگویی می‌کرد. هویسمن بسیار تندخو بود، نیز بگویم‌که بسیار باوفا و خوش محضر بود. کتابهای غریب او سبب می‌شد که آدم‌های غریبی ملاقاتش را هوس‌کنند. یا نامه‌های عجیب وغریبی برایش بنویسند. هربار که به ملاقات او می‌رفتم شاهد داستان شگفت‌انگیز دیگری بودم.

معرفی کتاب تاریخ بشریت

Histoire du developpement culturel et scientifique de l'humanité

History of Mankind

ناشر روبرلافون، پاریس ۱۹٦۷، چاپ میلان، ایتالیا

کتاب «تاریخ گسترش فرهنگی وعلمی بشریت» که به‌اختصار «تاریخ بشریت» خوانده می‌شود خود سرگذشتی دارد، که دریغ است اهل مطالعه ازآن آگاه نباشند. گرچه در زمان ما نیز هستند بلندهمتانی‌که همچون محمدبن جریر طبری قلم بر دست گیرند و ««تاریخ‌الرسل‌والملوك» را از عهد آدم ابوالبشر تا حین تحریر بنگارند، اما کار دسته‌جمعی یونسکو، در مدت زمانی بیش‌از ۱۲سال، برای تدوین «تاریخ علم و فرهنگ بشر» نکته‌های تازه و باریکی دربر دارد. یونسکوکه در راه تحقق وظیفه تاریخی خود به‌مثابهٔ یك «وزارت فرهنگ جهانی» رفته رفته گامهای عملی برمی‌دارد با تدوین این‌کتاب خواسته است ابتدا از موجودی فرهنگ بشری طرازنامه‌ای بدهد، سهم گروههای مختلف انسانی را دراین میراث مشترك مشخص سازد، خطوط و جهات مسیر طی شده را بروشنی ترسیم‌کند؛ پس باملاحظهٔ نمای گذشته مبناهایی برای برنامهٔ فرهنگ جهانی خود بوجود آورد. علی‌هذا بناگزیر از همهٔ صاحب‌نظران جهان امروز برای تحقق بخشیدن به طرح تاریخ خود دعوت نموده، تا هم دعاوی گوناگون ملتها بر سر این میراث بررسی شود، و هم اینکه تراوشهای مختلف فکری از سرچشمه‌های اصلی جریان یافته باشد. به سخنی‌کوتاه می‌توان گفت برای اینکه اثر قبول جهانی یابد صاحب‌نظران جهان را در ایجاد آن

شریک‌کرده است. دیگرآنکه یونسکو برطبق وظیفه‌ای که برای خود قائل است وآن شناساندن ملتها به یکدیگر و تلفیق فرهنگهای موجود بشری است خواسته است با گردآوردن دانشمندانی، به‌عنوان نمایندگان مذاهب، رژیمها و نژادهای مختلف موجود درجهان امروز، درطریق این مقصود نیز عملا گامی برداشته باشد. و باید گفت توفیقی شایستهٔ کوشش خود یافته است.

برای معرفی کامل کتاب هیچ بهتر ازاین ندیدم که مقدمه‌ای را که در ابتدای جلد اول آمده است ترجمه‌کنم و به‌نظر خوانندگان برسانم؛ زیرا آنچه درآن باره گفتنی است دراین مقدمه گفته شده، تنها توضیحات زیر را اضافه می‌کنم:

۱ـ کتاب به دو زبان فرانسه و انگلیسی تألیف شده واشنایی بنده با آن از طریق متن فرانسه است.

۲ـ مقالات کتاب از لحاظ کمیت چنان تنظیم شده که معمولا هرمقاله بیش‌از دو سه صفحه نیست و ازاین جهت موضوعات طبقه‌بندی روشن و دقیقی دارد و کار مراجعه‌کننده را سهل می‌کند.

۳ـ انشای کتاب نه چنان است‌که موضوع صرفاً برای اهل حرفه و تخصص نوشته شده باشد و نه چنان است‌که بدون داشتن اطلاعات مقدماتی در هر حرفه و آشنایی با اصطلاحات فن بتوان معنای تمام متن را دریافت. با اینکه، چنانکه عرض شد، نویسندگانی بسیارمختلف درتحریر متن شرکت داشته‌اند، کتاب دارای انشایی یکدست و فشرده است، و خالی از هرگونه تعقید و بازی لفظ.

۴ـ برای اینکه متن درهم و تاریك نشود ارجاعات کتابشناسی درآخر هر مجلد آمده است.

۵ـ برای هرمجلد یك طرح به‌صورت نمودار رنگی بسیار زیبا و دقیق تنظیم شده و در یك صفحه دراز، چندتا خورده در اول هرکتاب ارائه شده است. ستون عمودی این نمودار نشان می‌دهدکه چه موضوعاتی درکتاب مورد بحث قرارگرفته و ستون افقی نمودار طول زمان است. ازاین طرح مجموعاً می‌توان فهمیدکه چگونه حرکت پدیده‌های مختلف تاریخ از پانصدهـزار سال پیش‌از میلاد مسیح تا سال ۱۹۶۰ میلادی در لخت لخت زمان، بررسی شده است.

۶ـ کتاب کلا از ٦ جلد ـ در۹ مجلد به‌قطع رحلی ـ تشکیل شده، بدین معنی که جلدهای دوم و چهارم و ششم هرکدام در دومجلد است. جمع‌کل صفحات این ۹ مجلد ٦۰۰۹ صفحه است و جزوه کوچکی به‌عنوان اندکس دارد با ۱۰۸ صفحه. جای‌جای نقشه وتصاویررنگی یاسیاه، به روشن شدن متن کمك‌کرده است.

۷ـ از دانشمندان ایرانی که درکار تألیف کتـاب شرکت داشته‌اند نام آقـای دکتر علی‌اکبر سیاسی زیرعنوان «اعضای کمیسیون بین‌المللی برای یك تاریخ

علمی وفرهنگی بشریت[1]» و نام آقای علی‌اصغرحکمت زیرعنوان «اعضای وابسته[2]» آمده است.

و درخاتمهٔ این‌گفتار خوشحالم به اهل مطالعه مژده دهم‌که بنگاه ترجمه و نشر کتاب به ترجمهٔ این دائرةالمعارف عظیم پرداخته است؛ گرچه دشوار است، ولی خوشبختانه دانشمندانی‌که دراین‌کار علمی مسؤولیت دارند به‌خوبی اهمیت و مشکلات کار را می‌دانند. امید است همچنانکه انتخابی بسیار شایسته‌کرده‌اند آن‌را به‌خوبی ــ درسطح متن اصلی ــ به‌پایان رسانند.

کتاب پیشگفتاری دارد از آقای رنه‌مائو[3] که درحال حاضر مدیرکل یونسکو است؛ دراین پیشگفتار، کــه بسیار هم فشرده و فلسفی نــوشته شده، دانشمنــد فرانسوی علل‌کلی تألیف کتاب را شرح داده است‌که ترجمه آن لازم دیده نشد اما در مقدمه‌ای که آقای پائولو دو بردو کارنیرو[4] دانشمند برزیلی نوشته جریان کامل کار کتاب توضیح داده شده است؛ علی‌هذا به ترجمه این مقدمه اکتفا می‌شود.

مقدمه

نوشتهٔ پائولو، ا، دوبردو، کارنیرو رئیس کمیسیون بین‌المللی تاریخ گسترش علمی و فرهنگی بشریت

«ازجمله اقدامات مهمی‌که دستورالعمل یونسکو، درمیان دیگراقدامات، برعهده او می‌گذارد بوجود آوردن شناسایی، تسهیل شناسایی و تفاهم متقابل در میان ملتهاست. گرچه بسیاری از اختلافات کــه ملتها را ازهم جدا می‌سازد یادگــار گذشته‌های دور است، اما تحلیل گذشته‌های تاریخی می‌تواند روابطی‌را نیز روشن سازد که سبب نزدیکی آنها به یکدیگرگردد؛ تحلیلی که سهم هریك را در میراث عمومی و جزرومد مبادلات فرهنگی انسانیت مشخص سازد و نیز تمایل فزایندهٔ ملتها را به مشارکت در یك جامعه واحد بین‌المللی آشکار سازد.

تاریخ، فراسوی اختلاف نژادها، اقلیمها، ساختمانهای اقتصادی و روشهای فکری، نوعی وحدت بنیادی نیز در گروههای مختلف انسانی نشان می‌دهد، چنانکه می‌توان، درموارد بسیار، میان تحولاتی‌که از عصرحجر تا زمان ما تحمل کرده شباهتهای عمیقی یافت. اگر نوع انسان را درکلیت آن درنظرگیــریم ملاحظه می‌شود که تحول به‌طور متناوب، درطول زمان و پهنه مکانها کم و بیش به‌اختلاف انجام شده و فقط وسعت دامنهٔ آن در یك ملت با ملت دیگر تفاوت داشته است.

۱. ص ۱۴، ج۱. ۲. ص۱۵، ج ۱.

3 René Maheu

4 Paulo E. de Berredo Carneiro

تمدنهای مختلفی‌که درطول سالها جستن کرده‌اند عرصه‌های نسبتاً پیشرفته‌ای ازاین تحول محسوب می‌شوند. ازسوی دیگر هنوز می‌توان این تمدنهارا درجهان امروز به‌طور پراکنده یافت. چنین است‌که می‌توان گفت جامعهٔ معاصر نمودار یك نمای ترکیبی است‌که درآن جنبه‌های گوناگون تحول کنار هم قرارگرفته‌اند و به هم برخورد می‌کنند.

به‌گمان من، اینکه یونسکو کار تهیه و تألیف این اثر را پذیرفته، و انجام دادن آن را به عهدهٔ مورخان و دانشمندان و مردان اهل ادب، برگزیده از تمام جهان نهاده، بدین جهت است که این جنبه‌های گوناگون را بهتر بشناساند و همبستگی میان آنها را استوار سازد. حداقل این معنایی است‌که من از مأموریت کمیسیون بین‌المللی، که افتخار ریاست آن‌را دارم، درك می‌کنم.

منظور ازاین اقدام این نبوده که در پرتو قوانین اقتصادی، فکری و اخلاقی که برگسترش اجتماعی جهان امروز حاکمند فلسفهٔ تاریخی تدوین شود، بلکه منظور شرح آورده‌های هر دوره، هر اقلیم و هرملت درجنبش علمی و فرهنگی بشریت بوده است، از یك دید بین‌المللی.

فکر تألیف کتاب براثر تصمیمی‌که به دومین جلسهٔ کنفرانس عمومی، منعقد در مکزیکو (۱۹٤۷) پیشنهاد شده بود بوجود آمد، و درمیان گزارشهای رسمی که از سال ۱۹۵۱ به‌کنفرانس عمومی داده‌ام گزارش مفصلی وجود دارد که درآن موازینی‌که برای تحقق بخشیدن به طرح کتاب اتخاذ شده توضیح داده شده است. اصل فکر درسال ۱۹٤٦ وسیلهٔ پروفسورجولین‌هکسلی[5] که‌درآن‌هنگام منشی اجرائی کمیسیون مقدماتی یونسکو بود، پیشنهاد گردید : «اقدام اصلی انسانیت امروز شرکت در تدوین یك تاریخ گسترش روح انسانی و پیروزیهای فرهنگی است، چنین اثری مستلزم همکاری ناقدان هنری و هنرمندان، مورخان هنر، مردم شناسان و متخصصان مطالعات تحقیقی ادیان، الهیون، باستان شناسان و نیز مردم درسخوانده، شاعران و نویسندگان و استادان ادبیات است. برمورخان است که باشور واشتیاق به‌آفرینش آن مددکنند؛ مطالعه‌گسترش فرهنگی در مشرق‌زمین در این‌کتاب باید مقامی مساوی مغرب داشته باشد. یونسکو به جهت علائق بسیاری که دراین کار دارد می‌تواند، با فراهم‌آوردن تسهیلات جهت ملاقات کسانی‌که درکشورهای مختلف دعوت به همکاری دراین اقدام عظیم می‌شوند، به تدوین کتاب کمك کند». (یونسکو، پیشنهاد و فلسفه آن، ۱۹٤٦).

در سالهای ۱۹٤۷و۱۹٤۸ مجامعی باشرکت استادان‌کارل. جی. بورگهارت[6]،

5 Julian Huxley 6. Carl J. Burckhardt

لوسین‌فبر[۷]، ژزف نیدهام[۸]، ژرژسال[۹]، طه حسین و نمایندگان یونسکو: پرفسور جولین هکسلی مدیرکل یونسکو در آن زمان و ژان‌توما[۱۰] و پرفسور پیراوژه[۱۱] تشکیل ومطالعات مقدماتی انجام‌شد. در۱۹٤۹ پرفسور لوسین‌فبر ومیگل‌اوزاریو[۱۲] مأموریت یافتند تا دربارهٔ اصولی‌که کنفرانس عمومی در چهارمین جلسهٔ خود برای چاپ فوری کتاب درنظرگرفته بود گزارشهای کلی تهیه‌کنند. درهمین سال کمیته‌ای از کارشناسان تشکیل شد تا برای تدوین یك تاریخ علمی و فرهنگی بشریت طرحی تهیه‌کند و به‌کنفرانس عمومی تقدیم‌دارد. استادان سیاسکا[۱۳]، فبر، فلورکین[۱٤]، نیدهام، پیاژه[۱۵]، ریوه[۱٦] و شریوك[۱۷]، عضو این کمیته بودند، در افتتاح جلسه جیم تورزبوده [۱۸]، مدیرکل یونسکو در آن وقت، روحی را که باید بر تحقق کتاب حکومت داشته باشد با این‌کلمات شرح داد: «بشریت باید از طریق یونسکو گذشتهٔ مشترك خودرا بشناسد، به‌معنای مجموع کوششها، اختراعات روشنگری‌هایی که میراث مارا خلق کرده‌اند و ما امروز درخدمت آن قرارگرفته‌ایم واقف شود. اگر این لحظه از تاریخ جهان برای ما لحظهٔ یونسکو است بدان جهت است‌که طلوع آرام یك روح مشترك، و غالباً نامعلوم، برای مجموع بشریت میسر گردیده، روح مشترکی که امروز آغاز به آزاد ساختن خویش‌کرده است.»

«مقصود تنها تنظیم نماهایی از حوادث بزرگ فرهنگی است که به هستی انسان شکل داده و تمدن را به‌آرامی بوجود آورده‌اند .... بسیار مهم است که با بیطرفی‌کامل و به قصد نتیجه‌گیری در این‌کار اقدام‌کنیم . . .

«ولی یونسکو با تألیف مجموعهٔ معلوماتی دربارهٔ گسترش علمی و فرهنگی بشریت که از روح انتقادی عاری نخواهد بود به انگیزش چنین روحی برای تحقیقات تازه و پرشور نیز یاری خواهدکرد. من عمیقاً معتقدم‌که نه در طبیعت و نه در وضع فعلی علم تاریخی هیچ چیز مانع تدوین این مجموعه نیست، کاملا به‌عکس به چنین کاری دعوت می‌کنند.»

به تصمیم کنفرانس عمومی درسال ۱۹۵۰ برای تعیین اعضای‌یك کمیسیون بین‌المللی، که زیر حمایت یونسکو، کار آماده‌سازی و تدوین این اثررا برعهده بگیرد با شورای بین‌المللی اتحادیه‌های علمی(Icsu) و شورای بین‌المللی فلسفه

7. Lucien Febvre 8. Joseph Needham 9. Georges Salles
10. Jean Thomas 11. Pierre Auger
12. Miguel Ozario de Almeida 13. R. Ciasca
14. Florkin 15. J. Piaget 16. P. Rivet
17. R. Schryock 18. Jam Torres-Bodet

و علوم انسانی(CIPSH)مشورت بعمل آمد. این دوسازمان خبرگانی را که نام می‌بریم معرفی‌کردند: پرفسور هومی‌بهابها[۱۹] (دانشگاه بمبئی).کارل، بورکهارت[۲۰] (سویس) پائولو، بردو کارنیرو (دانشگاه برزیل)، جولین هکسلی (انگلستان). شارل مورازه[۲۱] (دانشگاه‌پاریس)، ماریوپراز[۲۲] (دانشگاه‌رم)، رالف‌ترنر[۲۳] (دانشگاه یل)، سیلویوزاوالا[۲۴] (دانشگاه مکزیکو) و کنستانتین‌زورایك[۲۵] (دانشگاه دمشق). مدیرکل یونسکو از این مردان دعوت‌کرد تا به عنوان عضو فعال بکار پردازند. کمیسیون بین‌المللی نخستین بار در دسامبر ۱۹۵۰ و سپس درمارس ۱۹۵۱، در پاریس تشکیل جلسه داد و درطی این دوجلسه تصمیم‌گرفت از بعضی شخصیتهای عالیمقام دعوت‌کندکه عضو وابسته‌کمیسیون شوند وکمیته تحریریه‌ای زیر ریاست پرفسور رالف ترنر تشکیل شود، که پرفسورکنستانتین زورایك و شارل مورازه عضو آ ن باشند. افتخار ریاست کمیسیون به من داده شد و پرفسور جولین‌هکسلی و پرفسورکارل بورکهارت به‌عنوان معاون رئیس انتخاب شدند. برای رئیس، نایب رئیس، رئیس‌کمیته تحریریه، دفتر کاری تشکیل شد. از همان ابتدا آقای آرماندو کورتزائو[۲۶] عضو گروه فعالیتهای فرهنگی یونسکو با عنوان دبیرکل به اتفـاق آراء به سمت منشی کمیسیون انتخاب شد،که درسال ۱۹۵۲ آقای گی.اس.مترو[۲۷] جانشین او گشت.

از ۱۹۵۲ تا ۱۹۵٤ برای توسعهٔ مطالعات جغرافیایی، فرهنگی و فلسفی، اعضای تازه‌ای برکمیسیون بین‌المللی افزوده شدند. شخصیتهای زیر با موافقت مدیرکل یونسکو به عضویت کمیسیون درآمدند: پرفسور دیج‌کشترهویس[۲۸] (هلند)، ژاك فریموند[۲۹] (سویس)، محمود حسین (پاکستان)، هوشیه[۳۰] (چیـن) ، اریك لون‌روت[۳۱] (سوئد)، آر، س، ماجومدار[۳۲] (هند)، پرسی‌شرام[۳۳] (جمهوری فدرال آلمان)، علی‌اکبر سیاسی (ایران) و، جی، پرزویلانوا[۳٤] (اسپانی). در اوایل سال ۱۹۵۲ کمیسیون بین‌المللی با دانشمندانی که هرکدام نمایندهٔ اقلیم‌فرهنگی مهمی

19. Homi Bhabha 20. Carl. J. Burckhardt
21. Chorles· Merazé 22. Mario Praz
23. Ralph E. Turner 24. Silvio Zavala
25. Constantine K. Zurayk 26. Armando Cortesao
27. Guy S. Metrau 28. E. J. Dijksterhuis
29. Jaques Freymond 30. Hu-Shih 31. Erik Lönnroth
32. R. C. Majumdar 33. Percy E. Schramm
34. J. Prez Villanuava

بودند و درآن زمان عضویت یونسکو را نداشتند ارتباط حاصل‌کرد. برای فرهنگستانهای ملی علم وهنر دعوتنامه‌هایی فرستاده شدکه جوابی نرسید. تا سال ۱۹۵۵ که‌کمیسیون بین‌المللی توانست اعضای تازه‌ای از اتحاد شوروی، جمهوری چکسلواکی، هنگری و لهستان گرد آورد.

دفتر که از سال ۱۹۵٤ برمبنای مأموریت کمیسیون بین‌المللی به‌کار خود ادامه می‌داد مسؤولیتهای‌الحاقی دیگری ازطرف مجمع عمومی برعهده خود یافت و ترکیب آن به صورت زیر تغییرکرد:

این شش تن به‌عنوان معاون بر دستگاه ریاست افزوده شدند، سرجولین‌هکسلی (انگلیس)، پرفسور ماجوم‌دار (هند)، پرفسور رالف‌ترنر (امریکا)، پرفسور گاستون‌ویه[35] (فرانسه)، پرفسور سیلویوزاوالا (مکزیك) و پرفسورآ.آ. زوورکین[36] (اتحاد شوروی). پرفسور لوئی‌گوت‌شالك[37] (امریکا) نیز به‌اتفاق آراء درسال ۱۹٦۱ به‌عنوان نایب رئیس انتخاب شد.

به پیشنهاد پرفسور شارل موراژه کمیسیون بین‌المللی به نشر مجله سه‌ماهه‌ای با عنوان «دفترهای تاریخ جهانی[38]» آغازکرد. مدیریت این نشریه را پرفسور لوسین‌فبر به‌عهده داشت و بعداز مرگ او به‌سال ۱۹۵٦، مجله با مسؤولیت ویژهٔ پرفسور فرانسواکروزه، وگی.س.مترو ، مستقیماً زیرنظر دفتر قرارگرفت.

وظیفهٔ اصلی این مجله تهیه مصالح جهت‌کمیسیون بین‌المللی برای ساختمان قطعی کتاب بود، یعنی توضیح درباب مآخذ و معرفی‌کتب تازه درباره مسائلی که تا آن زمان هنوز تحلیل نشده بود. این مجله به محققان همهٔ ممالك امکان داد تا دربارهٔ مسائلی‌که در جریان تنظیم یك تاریخ گسترش علمی و فرهنگی بشریت، از جهت نوع تعبیر و طرز ارائهٔ آن، پیش می‌آید تبادل‌نظرکنند.

کمیسیون بین‌المللی، به برکت وجود «دفترهای تاریخ جهانی» توانسته است از همفکریها و همکاریهای ارجمندی برای شناخت و فهم بهتر تحولات تاریخی بهره‌مند شود، این مجله با مقالاتی درسطح بالای علمی به‌امضای دانشمندانی از تمام ممالك و با تشریح ایدئولوژیهای مختلف، تا حدی نمودار همان کتابی بود که مواد اصلی آن‌را تهیه می‌کرد.

در اولین و دومین جلسهٔ کمیسیون بین‌المللی دربارهٔ تهیهٔ تاریخ به‌تفصیل گفت وگو شد و راه‌حلهای مختلفی پیشنهاد گردید. کمیسیون می‌توانست تحریر متن نهایی را خود برعهده بگیرد یا آن‌را به یك مدیر واحد ویا به مؤلفان آزاد واگذارد. سرانجام تصمیم براین شد که کمیسیون با حفظ قدرتی‌که کنفرانس

35. Gaston Wiet　　36. A. A. Zvorikin

37. Louis Gottschallk　　38. Cahiers d'histoire mondial

عمومی یونسکو به او داده برای هریك از شش جلد مدیری انتخاب‌کند و مدیران زیر مدیریت کمیته تحریریه وکمیسیون وبا همکاری آنها کارکنند ولی مسؤولیت متون را خود برعهده داشته باشند. برای بعضی ازفصول دانشمندانی تعیین شوند. و درصورت لزوم برای بعضی از شعب، متخصصانی معلوم شوندکه به‌کمیسیون یاری دهند. مدیران پنج جلد از شش جلد به‌پیشنهاد کمیته تحریریه معین شدند، برای جلد اول (مجلد یك و دو) جاك‌هاوکز و هانری‌فرانکفورت از انگلیس و بعد از مرگ پرفسور فرانکفورت در ۱۹۵٤ سرلئوناردوولی (انگلیس) مأمور تنظیم دومین مجلد این جلد شد.

مسؤولیت جلد سوم برعهدهٔ پرفسور رنه‌گروسه (فرانسه) نهاده شده بود، با همکاری رادیم الیف و لبلت ولف (فرانسه) و بعداز مرگ پرفسور رنه‌گروسه به سال ۱۹۵۳ پرفسور گاستون‌ویه (فرانسه) مدیریت این جلد را عهده‌دار شد.

پرفسور لوئی‌گوت شالك (امریکا) مدیر جلد چهارم شد: ژرژ باسادو (پرو) مدیر جلد پنجم شدکه بعداز استعفای او پرفسور شارل مورازه (فرانسه) جانشین او گردید. مدیریت جلد ششم برعهده کا. زاخاریا (هند) نهاده شد. در ۱۹۵٦ پرفسور کارولین. اف. وار (امریکا) پرفسورکا. ام. پانیکا (هند) و پرفسور بی. ام. روئین (هلند) جانشین او شدند.

درسال ۱۹۵۳ پرفسور لوئیچی پارتی (ایتالیا) به مدیریت جلد دوم منصوب شد، پرفسور پائولوبرزی، ولوچیانوپانچ (ایتالیا) نیز با او همکاری داشتند.

از بهار ۱۹۵۲ طرح اولیه‌ای از یك نقشهٔ تاریخ به جریان عمل نهاده شد، و براثرکوشش مدیران جلدها و اعضای کمیسیون بین‌المللی و دانشمندانی که به‌ابتکار کمیسیون طرف مشاوره قرارگرفته بودند دراین طرح تجدید نظر شد که منتهی به تنظیم یك راهنمای‌کلی برای تدوین شش‌جلد گردید. هنگامی‌که‌کمیسیون بین‌المللی در فوریه ۱۹۵٤ تشکیل جلسه داد، به پیشنهاد من، تصمیم‌گرفت تا مدیران شش جلد و مدیر «دفترهای تاریخ جهانی» را نیزجزء اعضای‌خود بپذیرد. طبق این‌تصمیم مسؤولان متون توانستند درمباحثات شرکت‌کنند و شخصاً درهدایت فعالیتهای کمیسیون بین‌المللی سهیم باشند، به‌علاوه تصمیم‌براین‌شدکه یك‌سازمان واحد ـدفترکمیسیون‌ـ بعدازاین مسؤول تنظیم وهماهنگی‌کارهای کمیسیون باشد. برای یکدست بودن انشاء ویکنواختی‌محصول‌کارکه درتألیفی باچنین سطح‌عالی از مسائل اصولی است، بنحوی‌که بتواند چنین عرصه وسیعی‌را دربرگیرد، پرفسور ترنر مأمور شد که مجموعهٔ متن را به‌زبان انگلیسی تنظیم کند.

یونسکو طی جلسات متعدد خود طرحهایی را که برای تاریخ تهیه شده بود بررسی‌کرده وکمیسیون بین‌المللی، ضمن اجرای برنامه‌کار خود از همکاری آن بهره برده است. دوبار تصمیمات یونسکو برکارهای ما به‌طور قابل ملاحظه‌ای اثر

گذاشته است. به توصیه نهمین جلسه‌کنفرانس عمومی‌که به‌سال۱۹۵٦ در دهلی‌نو منعقد شد متون تمام مجلدات دراختیار کمیسیونهای ملی، درکشورهای عضو نهاده شد تا کمیسیون بین‌المللی بتواند از نظریات اصلاحی و انتقادی آنان برای هر جلد بهره بردارد و براثرآن مدیران جلدها درمتون خود تجدیدنظر نمایند. گرچه همهٔ کمیسیونهای ملی جواب ندادند معذلك ازجانب بعضی‌ازآنها تفسیرهای بسیار مفیدی دریافت‌کردیم. مدیران جلدها از انتقاداتی‌که برآنها شده بود گزارشهایی دریافت کردند، که بادقت و وسواس آنها را مورد مطالعه قرار دادند، وهرجاکه امکان داشت درمتون خود تجدیدنظرکردند. کمیسیون بین‌المللی دربارهٔ موضوعات مختلف با خبرگان مشاوره کرده است.

کمیسیون بین‌المللی به‌درخواست کنفرانس عمومی، بعد از دهمین جلسهٔ آن که در ۱۹۵۸ در پاریس منعقد شده بود، مصمم شد تعدادی از مورخان را برای مشورت با دفتر و مدیران جلدها معین‌کنند تا دربارهٔ تغییرات موضعی‌که در پرتو تغییرها و انتقادات دریافت شده درمتون وارد می‌شد نظر بدهند و بر موضوعات قابل بحث و تشکیك حاشیه بنویسند. این ابتکار لازم بود چه بیماری پرفسورترنر مانع ازاین گردید که شخصاً کار تجدیدنظر را انجام دهد. من باموافقت اعضـای دفتر و مدیران جلدها برطبق آنچه او تا آن تاریخ انجام داده بود به بعضی از مورخان عالیقدر که شایستگی مشاوره و دخالت دراین‌کار را داشتند رجوع‌کردم. یادداشتهای حاشیه هرفصل وکتاب شناسی که درآخر هرمجلد آمده اصول عقایدی را که درمسائل مورد اختلاف فعلی وجود دارد برای خواننده روشن می‌سازد.

اکنون، به‌هنگام نشرکتاب، می‌خواهم با حقشناسی وحسرت ازاین دانشمندان: پرفسور رنه‌گروسه، هانری‌فرانکفورت، زاخاریا، سرلئوناردوولی، پرفسورهالوئیچی پارتی، لوسین‌فبر، ام. رومین و سردار پانیکار که درکار خلق این اثر تأثیری بسزا داشته و درجریان بوجود آمدن آن درگذشته‌اند یادکنم.

همچنین باید به نام کمیسیون بین‌المللی مـراتب حقشناسی خـود را بـه کنفرانس عمومی یونسکو که وسایل بوجود آمدن این طرح را فراهم آورده و به مدیران کل یونسکو ــ آقایان جولین هکسلی، جیم تورز بوده، لوتراوانس، ویتوریو ورونز ورنه مائو ــ و نیز به دفتر یونسکو که در طی ده سال با اظهار ــ نظرها و با کمکهای خود از ما حمایت کرده عرضه دارم .

کمیسیون بین‌المللی همچنین مایل است از مدیران جلدها که در موارد دشوار با شایستگی و فداکاری وظایف خود را به انجام رسانده‌اند تشکر کند، از معاونان که به اتفاق من دفتر را تشکیل می‌دهند و مسؤولیت هر یك از مراحل اجرای طرح را بر عهده داشته‌اند و از پروفسور رالف ترنر رئیس کمیتهٔ تحریریه، به خاطر تدوین طرح عمومی تاریخ، و کوششهای او در پیشبرد این امر مهم که

بر طبق درك شخصی او از یك تاریخ واقعاً عمومی انجام شده، سپاسگزاری کنم. و مخصوصاً خوشحالم که می‌توانم حقشناسی خود را به اعضای وابسته، به‌مشاوران و مترجمان که‌در کار تهیهٔ کتاب کمکی غیر قابل ارزیابی کرده‌اند اظهار دارم.

کمیسیون بین‌المللی در تمام مدت جریان کار ازنظریات ناظران رسمی شورای بین‌المللی اتحادیه‌های علمی، معرفی شده بوسیله پرفسور ا. ری‌مارب؛ شورای بین‌المللی فلسفه و علوم انسانی، معرفی شده وسیله سررونالدنیم و شورای بین‌المللی علوم اجتماعی، معرفی شده وسیلهٔ پرفسور اف. ج. لوسون بهره برده است. سرانجام می‌خواهم به نام کمیسیون بین‌المللی از دبیر کل ام. گی. اس. مترو و کارمندان او که با همکاری فعال و بی‌وقفه خود امکان دادند تا کار کتاب «تاریخ بشریت» به خوبی پایان یابد تشکر کنم.»

اینك برای ارائهٔ نمونهٔ کار کتاب ترجمه دو مقاله از آن را که از صفحات ۹۹۷ و ۹۹۹ جلد ششم بعمل آمده، در زیر به نظر خوانندگان محترم می‌رساند[۳۹].

موقعیت مسلمانان در شبه جزیرهٔ هندوستان

با اینکه پیدایش پاکستان ۱۷ سال بعد از پیشنهاد ایجاد یك دولت مسلمان در شبه جزیرهٔ هند بوقوع پیوست ولی مسأله سابقهٔ تاریخی عمیق و ریشه‌داری دارد.

از میان تمام اشغالگران شبه جزیرهٔ هندوستان، مسلمانان تنها ملتی بودند که در برابر جذب و تحلیل در اجتماع هندو مقاومت نمودند. مساوات و یکتاپرستی مسلمانان مانع شرکت آنان در طبقات مخصوص (کاست‌ها)ی چند خـدایـی و فلسفه‌های خوش‌ظاهر فرهنگ هندو گردید.

با وجود اختلاط جمعیت و تأثیر متقابلی که در طی قرون بعمل آمد دو اجتماع مسلمان و هندو هرگز به وحدت نرسیدند.

در زمان امپراطوران مغول مخصوصاً بعد از سلطنت اورنگ زیب در اواخر قرن ۱۷ که‌سعی داشت اسلامی تصفیه شده و حقیقی برقرار کند، شکاف بین دو اجتماع هندو و مسلمان بیشتر گردید.

از زمانی که نفوذ و حاکمیت بریتانیا در هندوستان آغاز گسترش کرد، وضع هندوها رو به بهبود نهاد و برعکس اوضاع مسلمانان به انحطاط گرایید.

۳۹. باید گفته شود که ترجمه این دومقاله به‌عنوان تکلیف به‌دانشجویان فوق لیسانس داده شده بود و ازاین جهت زحمت ترجمهٔ اولیه و اصلاح و مقابله‌های بعدی را آقای جواد دانشفر دانشجوی ترم آخر فوق‌لیسانس کشیده‌است. مسؤولیت کار به‌هرحال برعهده نگارنده مقاله است.

با ملاحظهٔ اینکه مسلمانان مانع اصلی تسلط و حکومت بر هند هستند، انگلیسیها از همان اوایل فرمانروایی خود غالباً از یك روش آزمایش شده بوسیلهٔ فاتحان بهره‌برداری کردند و هندوها را که عناصر بسیار ضعیفی بودند عمداً تحت حمایت و مساعدت خود قرار دادند.

صفت تجارتی استعمار انگلیس که برای صرافان هندی (بانیاها) سودآور بود، به حال مسلمانان که مخصوصاً در بنگال به امور فلاحتی و اداری و حرفه‌ای اشتغال داشتند مساعد نبود. در فاصله زمان یك نسل، ملت مسلمان که عنصر حاکم هند بود به یك اقلیت ضعیف مبدل گردید.

در سال ۱۸۳۳ هنگامی که انگلیسیها به منظور تربیت صاحب‌منصبان اداری یك سیستم آموزشی غربی به زبان انگلیسی ایجاد کردند هندوها از این موقعیت و امکانات ترفیع و ترقی استفاده کردند، در صورتی که مسلمانان کناره‌گیری اختیار کردند.

در قیام سال ۱۸۵۷ میلادی که هندوها تازه آغاز به شرکت در تشکیلات اداری انگلیسیها کرده بودند، با اینکه مسلمانان و هندوها در آن انقلاب دارای سهم مساوی بودند حس انتقامجویی انگلیسیها به طور جدی متوجه مسلمانان گردیـــد.

هنگامی که رنسانس هندو در قرن نوزدهم روبتوسعه نهاد، حس انقیاد بین مسلمانان بیشتر خودنمایی کرد و آنان مجبور به جدایی گردیدند.

مطالعات تاریخی و فرهنگی در ادبیات مذهبی سانسکریت و هند قبل از اسلام که بوسیلهٔ اروپائیان انجام می‌شد مواد لازم را برای تجدید حیات هندو فراهم می‌کرد و موجب تغییرشکل افکار هندیها به صورت یك تجدد هندویی می‌گردید و به همین نسبت وضع اجتماعی مسلمین در برابر فشار هندوها رفته رفته غیرقابل تحمل می‌گردید.

مسلمانان که قدرت سیاسی خود را از دست داده بودند و با تبعیضات و سیستم طبقاتی برخورد می‌کردند، از اینکه در کشور خود مانند یك عنصر خارجی با آنان رفتار می‌شود رنجیده خاطر بودند و احساس بیگانگی می‌کردند.

با در نظر گرفتن شرایط مذکور، جنبش اسلامی تنها راهی را که به نظر بلامانع می‌رسید انتخاب کرد و آن ایجاد یك کشور اسلامی بود در چهارچوبی که انگلیسیها تحمیل کرده بودند. با توجه به اینکه مسلمانان برای رهایی از وضع ناهنجار خود ناگزیر باید به کناره‌گیری از فرهنگـــ غربی پایان دهند.

سر سید احمد خان در سال ۱۸۷۵ یك کالج دانشگاهی تأسیس کرد که بعدها ــ درسال ۱۸۷۷ ــ به دانشگاه اسلامی علیگره مبدل شد و توانست تا رهبران تازه‌ای برای جمعیت اسلامی متجدد تربیت نماید.

موقعی که انگلیسیها در نتیجهٔ رفورم مورلی مینتو Morley—Minto در سال ۱۹۰۹ تصمیم به موافقت با خودمختاری اداری، محلی، برای ملت هند گرفتند جامعهٔ اسلامی تجدید سازمان یافتهٔ هند به این نتیجه رسید که حفظ موجودیت سیاسی در مقابل اکثریت هندوها میسر نیست مگر اینکه حوزهٔ انتخاباتی مجزی از هندوها داشته باشند (هندو برای هندو و مسلمان برای مسلمان) از همین‌جا در واقع مسلمانان این نظریه را که هندوستان متشکل از دو ملت (هندو و مسلمان) است طرح کرده و به انگلیسیها پذیراندند. اما از بدست آوردن حق رأی در حوزه‌های جداگانه تا ایجاد یك کشور مستقل، قدمی بیشتر فاصله نبود. هنگامی که قیام ملی علیه انگلیسیها در هندوستان توسعه یافت، اکثر مسلمین در تحصیل آزادی با هندوها تشریك مساعی کردند، هرچند که اکثریت کنگرهٔ ملی هندوستان در سال ۱۸۸۵ از هندوها بود ولی شخصیتهای عالیقدر مسلمان نیز در آن شرکت داشتند؛ از جمله مولانا محمد علی و محمد علی جناح مدتها عضو کنگره بودند و جناح بعدها رهبر اتحاد مسلمین و از عاملین اصلی تقسیم هند گردید.

مهاتما گاندی تمام هندیها را از هر مرام و مذهب به مقاومت منفی تشویق می‌کرد ولی از اصطلاحاتی که در کلام خود بکار می‌برد معلوم بود که افکار وی از ریشهٔ عمیق هندویی الهام می‌گیرد؛ حتی مسلمانانی‌که باآن جنبش موافقت داشتند رضایت قلبی نداشتند؛ در نظر مسلمین مخالفت کنگره با حوزه‌های مجزای رأی‌گیری و اعتقاد به اصل رأی‌گیری بر مبنای تعداد افراد بدین جهت بود که این ترتیب به ضرر مسلمانان است. وقتی که خروج انگلیسیها از هندوستان مسلم گردید و در آن هنگام خمیر مایهٔ استقلال در تمام کشورهای اسلامی نضجی می‌گرفت، آرزوی یك کشور اسلامی (پاکستان) از صورت خیال به جامهٔ عمل درآمد.

فکر ایجاد کشور اسلامی برای اولین بار در طی مذاکرات آل اندیا مسلم لیگ[۴۰] در ۱۹۳۰ توسط شاعر معروف و ممتاز و فیلسوف مذهبی محمد اقبال رسماً پیشنهاد گردید.

سه تن از دانشجویان دانشگاه کمبریج به این خطهٔ اسلامی نامی نهادند که قلمرو منظور را مشخص می‌نمود و همین نام بود که هدف مبارزاتی اتحاد مسلمین تحت رهبری پرشور جناح گردید.

به موجب پیش‌بینی‌های اولیه، این دولت اسلامی بایستی از استانهای شمالغربی تشکیل می‌شد که در زیر نام پاکستان تمرکز می‌یافتند و شامل پنجاب و کشمیر و سند و بلوچستان می‌گردید.

40. L. All India Muslim League

روابط آن با سایر قسمتهای هندوستان صریحاً مشخص نشده بود زیرا هنوز معلوم نبود که پس از تخلیهٔ انگلیسیها قدرت به یك کشور واحد تسلیم میشود یا به یك فدراسیون گسترده.

لکن هنگامی که جنبش استقلال و تجزیه قوت گرفت، جدال میان مسلمین و هندوها نیز بالا گرفت و تقاضای الحاق بنگال شرقی (که عدهٔ کثیری مسلمان در آن زندگی میکردند) به کشور پاکستان از جانب مسلمین روز افزون گردید. وقتی زمان تقسیم فرا رسید، شورشها، انقلابات، رقابت و اختلافات نهانی دو ملت را که سالها در جوار هم زندگی میکردند فاش ساخت و میلیونها مردم چه از روی عقیده و چه از ترس؛ از مرزها گذشتند تا دولت جدیدی بوجود آورند. معذلك از صد میلیون مسلمان شبه جزیرهٔ هند فقط ⅘ آنها در ایجاد کشور اسلامی شرکت کردند، بقیه در تبعیت کشور غیر مذهبی هند باقی ماندند.

«پیدایش کشور پاکستان، آرزوهای جهان عرب»

رهبرانی که کشور پاکستان را بوجود آوردند و به آن شکل دادند پروردهٔ تعلیم و تربیت مغرب زمینها و نهضت دانشگاه علیگره هندوستان بودند، نه از اشخاصی که تحت تأثیر تعصبات خشك مذهبی قرار گرفته باشند. آنان بسیاری از مفاهیم اقتصادی و سیاسی و اجتماعی مغرب زمین را درك نموده و به این نکته معتقد بودند که میتوان مفاهیم مذکور را با اصول اساسی تلفیق نمود.

پیشوایان مذکور در طی ده سالی که بر استقلال کشور گذشت، اقدام به پایه‌گذاری دموکراسی نوینی در این کشور نوخاسته اسلامی کردند که دارای اقتصادی ثابت باشد و ناگزیر حکومت پاکستان را از نو پایه گذاری کرده، از هیچ شروع بکار نمودند.

چون مسلمانان در زمان تسلط انگلیسیها کمتر در مشاغل اجتماعی عضویت داشتند، لذا پاکستان بیش از هندوستان، در سطوح مختلف اداری، از مدیران مجرب محروم بود.

ورود ۸ میلیون پناهنده به اجتماع ۸۰ میلیونی پاکستان گرفتاری قابل‌ملاحظه‌ای برای حکومت پاکستان ایجاد کرد و مسألهٔ دشوار وحدت دواقلیمی که تقریباً با دو هزار کیلومتر فاصله از هم زندگی میکردند و از لحاظ زبان و وضع اقتصادی و مختصات محلی متمایز بودند، نیز به آن اضافه میگردید. قطع روابط عادی اقتصادی متعاقب تقسیم شبه جزیرهٔ هندوستان مسألهٔ توسعهٔ اقتصادی را پیچیده‌تر ساخته بود و کشمکشهای بین‌المللی ایجاد و نگهداری ارتش را ایجاب مینمود. اختلاف‌نظرهای شدید در مورد کیفیت اجرای روشهای اسلامی در این کشور جدید و شکلی که بایستی به آن بدهند به این مسائل عملی افزوده میگردید.

برای تدوین اولین قانون اساسی که بتواند اصولی را که در ایجاد کشور پاکستان مورد نظر بوده عملی سازد مدت ۹ سال به مشاوره و انتقاد گذشت. در جریان مبارزه برای تدوین قانون اساسی افراطیون اسلامی آن کشور کسانی را، که گروه غربی شدهٔ حکومت می‌نامیدند، متهم به این می‌کردند که به فقه و شریعت و اصول واقعی اسلامی آشنایی نداشته و همه چیز را از خلال عینك تغییر شکل‌دهندهٔ افکار غربی مشاهده می‌کنند و می‌خواهند به جای کشور اسلامی یك حکومت دموکراسی ملی غیر مذهبی داشته باشند. افراطیون مذکور حکومت ایده‌ئولوژیك را به حکومت ملی ترجیح می‌دادند، حکومتی که در آن قدرت منشأ الهی داشته باشد نه اینکه ناشی از ملت باشد و خواستار جامعه‌ای بودند که دارای حکومت کاملا اسلامی بوده و حقوق مسلمین جایگزین قوانین جاریهٔ کشور شود و دستورات اساسی قرآن و سنت در آن مجری گردد.

سید ابوالعکا (در کتاب قانون اسلامی و قانون اساسی، صفحهٔ ۱۷ که در کراچی بوسیلهٔ خورشید احمد در ۱۹۵۵ منتشر شده است) می‌گوید: «مبارزه به خاطر یك کشور جداگانه مسلمان که به جای قانون اساسی اسلامی دارای قانون اساسی دنیوی فاقد تجلیات الهی بوده و حقوق جزای انگلستان در آن مورد قبول قرار گرفته باشد چه ارزشی دارد».

افراطیون اصول پارلمانی را که دولت را در مقابل حزب اکثریت مسؤول قرار می‌دهد مطرود می‌دانستند، بانوان را از شرکت فعالانه در امور سیاسی برکنار دانسته و استقرار دو نوع حقوق انسانی را خواستار بودند: حقوق مسلمین و حقوق غیرمسلمین و می‌خواستند با ضمانت دولت آن اصل قدیمی را که در مورد اهل ذمه اعمال می‌شد بغیر مسلمین تحمیل نمایند.

قانون اساسی مصوبه ۱۹۵۶ پذیرفته بود که اصل حکومت منحصر به وجود خداوند است و قدرت حکومت در مرزهای مشخص قرآن و سنت قابل اجرا است، لکن در قانون اساسی مزبور فقط پیش‌بینی شده بود که دولت سعی می‌کند تسهیلاتی برای اجرای قوانین اسلامی جهت مسلمین فراهم کند نه اینکه اجرای این قوانین را مطالبه یا تحمیل نماید، فقط پست ریاست جمهوری را منحصر به مسلمانان می‌نمود. قانون اساسی فوق امتیازی بین مردم مسلمان و غیرمسلمان قائل نبود و هر نوع تبعیضی را در ورود به خدمات عمومی حتی در ورود به ارتش ممنوع ساخته بود، فقط بنظر می‌رسید که برای تأمین و حفاظت بنیادهای اسلامی منحصراً مسلمانان را نامزد و معین کرده است.

مسالهٔ رأی‌گیری عمومی برمبنای لیست انتخاباتی واحد یا رأی‌گیری جداگانه از طریق جوامع مذهبی یا غیرمذهبی معلق مانده بود. سیستم پارلمانی به سبك بریتانیا بود و تعدادی از کرسیهای پارلمانی برای بانوان منظور شده بود.

قانون اساسی اعلام می‌داشت که اصول دموکراسی آزادی و مساوات و تسامح مذهبی و عدالت اجتماعی که بوسیلهٔ اسلام بیان شده بود باید محترم شمرده شود و همانند حقوق اساسی سایر کشورهای دموکراسی برای تمام افراد حقوقی، بعضی از حقوق اساسی را نیز تضمین می‌نمود.

در قانون اساسی مذکور مخصوصاً تصریح شده بود که به هر گونه قانونی که بر خلاف قرآن و سنت باشد نباید رأی موافق داده شود. همچنین در قانون فوق ایجاد یك سازمان تحقیقات اسلامی که احیاء کننده جامعهٔ مسلمان بر اساس اصول حقیقی اسلامی باشد پیش‌بینی گردیده و نیز وجود کمیسیونی ضروری شناخته شده بود که بر تدوین قوانین موجود و آیندهٔ کشور نظارت کند تا از اصول قرآن و سنت منحرف نشوند. این موازین اسلامی در قوانین زندگی خصوصی غیرمسلمین و حقوق مدنی آنان و سایر حقوق اساسی یا کیفیات دیگری که در قانون اساسی بیان شده بود تأثیری نداشت. علی‌هذا سعی می‌شد که در تشکیلات کشور اسلامی پاکستان، جنبه‌های معنوی و عملی اسلامی به مقتضای ضروریات عصر جدید و مطابق اصول دموکراسی پارلمانی بنیان‌گذاری گردد.

اسکندر میرزا پس از دو سال که قانون اساسی را پذیرفته بود آن را ملغی نمود و ژنرال ایوب خان را برای اجرای قانون حکومت نظامی که پیشنهاد نموده بود مأمور کرد. به عقیدهٔ او اقدامات فوری برای توسعه اداری و سازمان دادن به کشور ایجاب می‌کرد که یك قدرت فعالتر و جدیتر جانشین حکومت پارلمانی گردد. ولی ژنرال ایوب خان اعلام کرد که به پی‌ریزی یك حکومت دموکراسی که ابتدا در سطح محلی گسترش یابد تمایل بیشتری دارد و اصلاحات او باید مطابق با احتیاجات یك کشور مدرن و دارای تشکیلات فعال و قاطع باشد نه اینکه مطابق منویات مسلمانان افراطی دارای ایده‌ئولوژیهای اسلامی باشد.

مذهب در پیدایش کشورهای اسرائیل و پاکستان در قرن بیستم نقش مهمی ایفا کرده است. به هر حال سازمانهای سیاسی بعضی از کشورهای قدیمی مانند عربستان سعودی و یمن و افغانستان نسبت به‌کشور پاکستان‌که برخوردهای متعددی با غرب داشته و بسیاری از سازمانهای اجتماعی آنها را قبول کرده جنبه‌های مذهبی بیشتری دارند. پادشاه عربستان سعودی با داشتن امامت فرقهٔ وهابیها امور سیاسی و مذهبی را عهده‌دار است. مشاورین سیاسی وی علمای دینی هستند.

در کشور یمن حقوق و آداب و رسوم مطابق احکام مذهبی قدیمی و فقه اسلامی باقی مانده ؛ در بقیهٔ کشورهای اسلامی اثبات استقلال ملی دربرابر تسلط غرب با احساسات شدید اسلامی همراه بود و خود انگیزهٔ نهضتهای سیاسی نیز بشمار می‌آمد.

این کیفیت را می‌توان مخصوصاً «در صفت عربیت کشورهای عربی هلال

حاصلخیز و شبه جزیرهٔ عربستان و در عین حال بین کشورهای عربی زبان افریقای شمالی مشاهده نمود». عربیت از یك احساس عظمت تاریخی سیراب می‌شد، عظمتی که از خاطرات سیمای اسلام وجنگهای‌مذهبی صلیبی‌که قدرتهای غربی علیه‌آن برپا کرده بودند سرچشمه می‌گرفت و امروز آرزوهای ملی اعراب علیه همان قدرتهای غربی سوق داده می‌شود.

در عالم عرب سه عامل محرك وجود داشت:

۱ـ ملیت محلی، به صورت وابسته بودن به دولت ملی: مصر، عراق و مراکش.

۲ـ عربیت که مبین علقه‌ای بود میان ملتهایی که به یك زبان مشترك صحبت می‌کردند و دارای تاریخ مشترك بودند (از کشور مراکش تا حد کرانهٔ خلیج فارس) که متأسفانه مناسبات بین آنان بسیار سست بود.

۳ـ اتحاد اسلامی که اعراب هستهٔ مرکزی مذهبی و تاریخی و زبانی آن بودند.

در فضای گستردهٔ قرن بیستم این واحدهای اسلامی با آرزوهای متباین شروع به تقویت یکدیگر کردند بخصوص زمانی که از خارج تهدید می‌شدند. آنان احساسات مذهبی را تشدید می‌کردند و این احساسات متقابلاً آنها را تقویت می‌نمود.

دربارهٔ کتاب

علم دراسلام و اثر آن در تحول علمی جهان

دوست گرامی جناب آقای دکتر محقق

رئیس انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی

نامه مورخ ۱۶ر۵ر۱۳۵۷ شما را مدتیست دریافت داشته‌ام، و از این فکر شوق‌انگیز که در نظر دارید به افتخار آقای احمد آرام یادنامه‌ای منتشر کنید بسیار خوشحال شده‌ام. علت تأخیر در جواب فترتی بود که بر اثر تعطیلات اجباری، حوادث اخیر پیش آمده بود. این تعطیلات ضمناً مجالی بود که مقالهٔ حاضر را آماده سازم، چه برای رهایی از بیکاری فرسایشی و فرار از بارش فتنه ناچار شدم «به کتبخانه پناه از همه آفات برم» و ترجمهٔ کتابی را که مدتها بود در نظر داشتم آغاز کنم و به پایان رسانم[۱]. مشخصات کتابی که عرض کردم اینست:

Aldo Mieli, La science arade et son rôle dans ll'èvolution scientifique mondiale, Leiden, E. j. Brill. 1966.

«علم در اسلام و اثر آن در تحول علمی جهان» و چون سراسر کتاب مشحون از اعلام عربی بود که با حروف تبدیل یافته به لاتین نوشته شده بود، برای پرهیز از اشتباه احتمالی، ترجمهٔ عربی کتاب را بدست آوردم و اعلام مهجور

۱. به‌یاد مسعودسعد می‌افتم که درحبس‌حصار نای، دروصف‌حال‌خود گفته :

گردون به درد و رنج مرا کشته بوداگر   پیوند جان من نشدی نظم جانفزای

را با ضبط مترجمان عرب مطابقه کردم، مشخصات این ترجمه چنین است: جامعة الدول العربية، الادارة الثقافية، آلدومیلی، العلم عندالعرب و أثره فی تطور العلم العالمی، نقله الی العربية، الدكتور عبدالحليم النجار، الدكتور محمدیوسف موسی، قام بمراجعته الی الاصل الفرنسی، الدكتور حسين فوزی، الناشر دارالقلم[۲] اما به رغم آنکه دکتر فوزی، مطابقه کننده متن عربی با اصل فرانسه، در مقدمه نوشته است «و قد جاءت ترجمتها، و حرصهما علی التزام الاصل فی شکله و موضوعه مثالا یحتذی (ترجمهٔ آنها و شدت علاقه‌شان به پیروی از اصل شکل و موضوع نمونه‌ایست مثل زدنی)، ضمن مطابقه اعلام با اندك عربی خود[۳] دریافتم که ترجمه درپاره‌ای موارد با اصل منطبق نیست؛ و چون به خاطر داشتم که در نامهٔ شما یادآوری شده که جناب آرام به موضوعات مربوط به تاریخ علم التفات خاص دارند مناسب یافتم که موارد اختلاف را یادداشت کنم و پس از خاتمهٔ ترجمهٔ فارسی مقاله‌ای از آن بپردازم. اکنون بسیار خوشحال خواهم شد که مقاله شایستهٔ درج در آن یادنامه باشد، و بنده نیز که مثل بسیاری از طالب علمان کشور از طراوت قلم آقای آرام رشحاتی دریافته‌ام در تجلیل از آن خدمتگزار علم و فرهنگ سهمی داشته باشم؛ به خصوص چنانکه مرقوم داشته‌اید، استادم مینوی در این کار نظر داشته است. تردیدی هم در تقدیم مقاله داشته‌ام، یکی از این جهت که این برگ سبز برای تقدیم به استاد آرام باهمهٔ فروتنی درویشانه که دارند مایهٔ شرمساریست؛ و دیگر از این جهت که مبادا کار من در کنار مقالات استادان ادبیات فارسی، که جنابعالی ریاست انجمن آنان را دارید و بنده عضویت آن را هم ندارم، جلوهٔ خاصی، چون وصلهٔ ناجور داشته باشد که گفته‌اند:

بوریاباف اگر چه بافنده است نبرندش به کارگاه حریر

۲. صفحه ط ۳ ــ شمارهٔ ضبط کتاب درکتابخانهٔ مرکزی دانشگاه اینست ، Q 127. A7

۳. به یاد دکتر عبدالرحمن بدوی افتادم که وقتی سه‌چهارسال پیش برای چندسخنرانی به‌تهران دعوت شده‌بودغالباً به‌کتابخانه دانشکدهٔ الهیات پیش‌من می‌آمد. روزی کتاب عقل سرخ سهروردی راازمن‌خواست. گفتم‌می‌دانید که‌این کتاب فارسی‌است. می‌توانیدازآن‌استفاده کنید؟واوطبق‌عادت که‌همیشه با نوعی تعصب‌عربی سخن می‌گفت، بعد ازتبسمی گفت کدام‌فارسی؟ شصت‌درصد کلمات‌شما عربی‌است، بقیه‌راهم به‌قرینه‌می‌فهمیم. استفاده بنده‌هم از ترجمه‌عربی‌ازهمین‌طریق انجام‌شده،ولی البته‌برای اطمینان خاطر،همکار ارجمندم آقای‌دکترید‌الله‌نصیریان جمله‌های‌عربی را دیده‌اند و درپاره‌ای موارد رفع اشتباه کرده‌اند .

و به هرحال غایةالجود بذل الموجود.

پس مقاله حاضر حاصل مطابقه مواردی از ترجمهٔ عربی بـا اصل فرانسه کتاب است نه مطابقه کامل سراسر اصل و ترجمه، و از همین مقدار مقایسه بر بنده معلوم شده که مترجمان عرب، که هرسه از استادان دانشگاههای مصراند در ترجمهٔ چنین کتاب معتبری دقت لازم بکار نبرده‌اند و موارد اختلاف، حـذف و مسامحه و آسان‌گیری در برگرداندن نکات دقیق خیلی بیش از اینهاست که نشان داده‌ام.

بنده را ببخشید که در مطابقهٔ موارد اختلاف اندکی از حواشی مطلب را هم آورده‌ام تا مقاله خشك و خالی نباشد.

اینك موارد اختلاف:

* یادداشت ۲ از صفحه XVI مقدمه در ترجمهٔ عربی افتاده است. مؤلف ضمن این یادداشت نشانی محل سکونت خود را می‌دهد تا اگر کسی در باب کتاب نظری دارد با او مکاتبه کند. نشانی چنین است:

Bureau de secretarlat de L'Academie 12, Rue Colbert, Fais 2e arr.

* صفحات XVI تا XIX از نسخه‌ای که در دست من است شامل مطلب مستقلی است با عنوان «ملاحظات در باب املاء اسامی خاص و تبدیل حروف زبانهایی که الفبای لاتن بکار نمی‌برند»، مؤلف در این صفحات حروفی را که به عنوان معادل حروف عربی از جانب آکادمی بین‌المللی تاریخ علـم رم و کنگـره بین‌المللی خاورشناسان برگزیده و تصویب شده معرفی می‌نماید، و آنهـا را اساس کار خود در ضبط اعلام قرار می‌دهد، چنانکه بدون اطلاع از آنها خواندن اعلام میسر نیست؛ زیرا با معادلهایی کـه اصحاب دائرةالمعارف اسلام بکـار می‌برند اختلاف دارد. بدین جهت تعجب می‌کنم چگونه ممکن است در متنی کـه مورد استفاده مترجمان عرب بوده این صفحات وجود نداشته باشد و اگر وجود داشته چرا ترجمه نکرده‌اند ـ در همین صفحات از تبدیل حروف یونانی و عبری نیز اطلاعات جالبی می‌دهد.

* در آخر یادداشت سوم صفحه ٤٥ متن فرانسه[٤] ٦ سطر میان دو قلاب [ ] آمده با امضاء Renaud، و مقصود آن است که این حاشیه را آقای رنو همکـار آقای میلی در آکادمی تاریخ علوم رم بر کتـاب نوشته است، در ترجمه عربی علامت [ ] و امضاء آقای رنوهردو افتاده است. بیشك مؤلف از این جهت نظر دوست خود را به صورت علی‌حده و مشخص نقل کرده که هم حق زحمت او را

۴. مطابق با ص ۸۲ متن عربی.

ادا کند و هم مسؤولیت چگونگی مطلب را از خود ساقط نماید. عدم توجه به این نکات به دقت کار ترجمه عربی لطمه زده است.

* صفحه ٦٢ متن فرانسه[۵] در سخن از فرزندان حضرت علی گوید که ذکر شجره فرزندان آن حضرت نه تنها موضوع هفت امام و دوازده امام را روشن می‌سازد،

mais aussi celles de la(prètendue) gènèalogie des Fatimides, des aieux du géographe al Edrisi,et des maintes autres questions

«بلکه مسائل مربوط به شجره نسب (مورد ادعای) فاطمیون را نیز که اجداد ادریسی، جغرافیانگار بوده‌اند روشن می‌سازد و مسائل دیگری را هم» مترجمان عرب آورده‌اند «بل تبین ایضاً مسألة نسب فاطمیین (و حقهم فی الخلافه).» مؤلف با آوردن (مورد ادعا) در واقع در نسب فاطمیون تردید کرده است ولی «و حقهم فی الخلافه» که مترجمان عرب آورده‌اند معنی نیست بلکه نوعی تعبیر و دخالت در متن است. می‌توان آن را به‌صورت منفی یا مثبت پذیرفت.

* صفحه ٦٦ متن فرانسه[٦] در سخن از ترجمه آثار یونانی به سریانی گوید:

De bonne heure, donc, une très grande partie de la litterature grecque fut traduite en Syriaque

«پس، از زمانهای دور بخش بزرگی از ادبیات یونانی به سریانی ترجمه شد»، و ترجمه عربی: (و من یمن الطالع حقاً أن قسما کبیراً من الادب الاغریقی کان قد ترجم الی السریانیة). اختلاف بر سر de bonne heure است که باید از زمانهای دور ترجمه شود و مترجمان عرب «من یمن الطالع»، خوشبختانه، ترجمه کرده‌اند، ظاهراً آن را با bonheur اشتباه کرده‌اند.

* صفحه ٦٨ متن فرانسه[٧] از یوحنای دمشقی گوید که در معبد سن سباس در فلسطین معتکف شد و:

Ainsi le grand docteur grec put travailler librament en terre d'irfidele son oeuvre grandiose, ou parmi les cent hérésies (chretiennes) il étudie aussi l'isiamique

: «بدین‌ترتیب مجتهدبزرگ یونانی توانست درسرزمین کفار [مسلمانان] به آزادی دربارهٔ کتاب عظیم خود کار کند، و آنجا، در میان صدها مرتد (مسیحی) راجع به اسلام نیز مطالعه کند.» اختلاف با مترجمان عرب در کلمه **Docteur**

۵. مطابق ص ۱۲۱ متن‌عربی. ۶. مطابق باص ۱۱۳ متن‌عربی.
۷. مطابق ص ۱۲۵ عربی.

است که آن را طبیب معنی کرده‌اند: (و هکذا استطاع الطبیب الیونانی العظیم ان یشتغل فی ارض الکفار....) و این همان اشتباه رائج میان عوام درباره کلمه دکتر است. حال آنکه دکتر در اصل یك اصطلاح دینی است، در فرانسه les docteurs de la loi یعنی آنها که فقه یهود را تعلیم می‌دهند les docteurs de l'Eglise یعنی آنها که الهیات مسیحی را تعلیم می‌دهند... این کلمه بعدها برای کسانی که در رشته‌های دیگر علمی، از جمله طب، به مقام بالا رسیدند بکار رفته است. دربارهٔ یوحنای دمشقی چنین ادامه می‌دهد «رمان کشیش بارلام و یواسف هندی را که ضمن آن خواسته‌اند ترکیب عناصر بودائی و مسیحی را نشان دهند و ثابت کنند به همین مجتهد نسبت می‌دهند، ولی

la paternitèattribvèe au grand docteur de l'èglise doit ètre repoussèe

«اسناد چنین نسبتی به مجتهد بزرگ کلیسا پذیرفتنی نیست» با اینکه این بار بلافاصله بعد از دکتر کلیسا آمده، باز مترجمان عرب متوجه نشده‌اند و ترجمه کرده‌اند: (بید ان نسبة ابوه هذه القصة الی الطبیب الکنسی العظیم ینبغی رفضها).

• صفحهٔ ٦۹ متن فرانسه[8] در سخن از دو دانشمند ایرانی یعقوب بن طارق و محمد بن ابراهیم الفزاری گوید که این دو دانشمند با علم نجوم هندی ارتباط داشتند و کتاب نجومی «سدهانتا» را می‌شناختند و الفزاری:

requt du calife al — Mansur l'ordre de traduire du sanscrit en arabe l'innportant ouvrage astronomique

«از جانب خلیفه المنصور مأمور شد که اثر مهم نجومی [یعنی همان سدهانتا] را از سانسکریت به عربی ترجمه کند» اما مترجمان عرب توجه نکرده‌اند که اثر مهم همان سدهانتای گفته شده است و ترجمه کرده‌اند (فقد صدر الیه آمر من الخلیفة أن یترجم الکتب الفلکیه الهامة من السنسکریتیه الی العربیة) کتب الفلکیه نوعی بیان کلی است.

• صفحهٔ ۷۳ متن فرانسه[9] در سخن از دانشمند سریانی ایوب ادسا گوید: اعراب او را ایوب الرهاوی الابرش می‌نامیدند. ترجمه‌های بسیاری از یونانی به سریانی دارد که به‌گفتهٔ حنین بن اسحاق جمعاً ۳۵ اثر از جالینوس را شامل می‌شود. آثار دیگری هم به سریانی داشته که یکی از آنها به تازگی چاپ شده با عنوان

Job of Edessa, Encyclopaedia of philosophical sciences

و مترجمان عرب ترجمه کرده‌اند: (دائرة المعارف للعلوم الاسلامیة...) که

۸. مطابق ص۱۲۸ عربی ۹. مطابق ص۱۳۷ عربی

فلسفی را اسلامی معنی کرده‌اند.
* صفحهٔ ۷۹ متن فرانسه[۱۰] راجع به پیشرفت جغرافیای علمی درمیان مسلمانان گوید اما جغرافیای علمی

avant lui avait pris son essor par l'étude de la Géographie de Ptolemaios et par la mesure de la terre

«بر اثر مطالعه جغرافیای بطلمیوس و اندازه‌گیری زمین، پیشرفت کرده بود» اندازه‌گیری زمین در ترجمه عربی افتاده است.
* صفحه ۸۱ متن فرانسه[۱۱] در سخن از ابن فقیه همدانی گوید: کتاب البلدان او که در حدود ۹۰۳ تألیف یافته از میان رفته ولی خلاصه‌ای از آن در دست است که به گفته دخویه:

qui l'a publié (T. V. de la Bibli. geogr. arabe. 1885)

«که آن را (به عنوان جلد پنجم کتابخانهٔ جغرافیایی عرب ۱۸۸۵) منتشر کرده...» نام دخویه و جلد پنجم کتابخانهٔ جغرافیایی عرب از ترجمه عربی ساقط شده است.
* در صفحه ۹۱ متن فرانسه[۱۲] در سخن از زکریای رازی گوید که او تعداد بسیاری کتاب و مقاله تحقیقی در موضوعات تخصصی پزشکی نوشت و همچنین تألیف کرد:

une demi douzaine de grands traités généraux de médecine.
on a ainsi de lui un al — gami, un al — kâfi, un petit et un grand al — madhal, un al — malaki... et un al — Fâhir.....

: «شش تایی اثر بزرگ در طب عمومی، و بدین ترتیب این کتابها از اوست: یك‌الجامع یك‌الکافی یك‌المدخل الکبیر و یك‌المدخل الصغیر یك‌الملکی و یك الفاخر...» مترجمان عرب ملتفت نشده‌اند شش کتابی را که نام می‌برد همان ٦ کتاب قبلی است و ترجمه کرده‌اند (علی حین آلف ایضانحو ٦ کتب مطولة عامة فی‌الطب، و له ایضاً: کتاب‌الجامع...). و له ایضا ٦ کتاب بر آثار رازی افزوده است.
* در صفحه ۱۰۳ متن فرانسه[۱۳] در باب کتاب نجات ابن‌سینا آمده:

Du premier, Dominicus Gondisalvi fit une traducion partielle, une traduction francaise partielle d'al — Nagàt fut publièe par Fierre Vattier

«دمینیکوس گندیزالوی از کتاب اول یك ترجمه قسمتی کرده، یك ترجمه قسمتی

۱۰. مطابق ص۱۴۸ عربی.
۱۱. مطابق ص ۱۵۳ عربی.
۱۲. مطابق ص۱۷۴ عربی
۱۳. مطابق ص۲۰۰ متن‌عربی

(هم) پیرواتیه از نجات کرده است» و ترجمهٔ عربی (و عمل جندیسالوی ترجمة جزئية على اساس الطبعة الاولى بعنوان ترجمة جزئية لكتاب النجات) که از پیرواتیه و ترجمهٔ او نامی نبرده است.

* در صفحه ۱۰٤ متن فرانسه[۱٤] راجع به چاپ آثار فلسفی ابن‌سینا گوید: مادموازل گواشون کتابی نوشته با عنوان «مقدمه بر ابن‌سینا...» که پیشگفتار آن را آسین پالاسیوس نوشته است و می‌افزاید:

L'ample commentaire apporté par la traductrice fait de ce volume un utile auxiliaire pour nos études

: «شرح مفصلی که خانم مترجم بر این مجلد افزوده ما را در مطالعه یاری می‌کند» عبارت اخیر از ترجمهٔ عربی ساقط شده است.

* از صفحه ۱۰۷ متن فرانسه[۱٥] ده سطر در ترجمه عربی ساقط شده است. از آغاز این جمله:

Ibn al — Haytam admet les neuf orbes homocentriques.

«ابن‌الهیثم نه فلك متحدالمركز را می‌پذیرد...».

* صفحه ۱۱۰ متن فرانسه[۱٦] دربارهٔ علی القیسی منجم مشهور عرب گوید: او دو کتاب مشهور داشت. یکی المدخل الی صناعة النجوم و کتاب دیگرش

S'occupe de la conjonction des planètes

«به اقتران سیارات می‌پردازد» و ترجمهٔ عربی این است (والثانی یبحث فی ابعاد الکواکب) که صحیح نیست. همین کلمه conjonctiom را در صفحه ۱٦۸ (لکسوف الشمس و اجتماعها مع‌الزهره)، گرفتن خورشید و اقتران آن با زهره معنی کرده‌اند که درست است.

* صفحه ۱۱۹ متن فرانسه[۱۷] ضمن سخن از ناصر خسرو قبادیانی گوید اثر جالب برای

l'histoire de la geographie arabe est celui de Josef Marquart

: «درتاریخ علم‌جغرافیا درعرب‌کتاب ژوزف‌مارکوارت است» وترجمهٔ‌عربی (وعمل یوسف مارکوارت دراسته طريقة فی‌التاريخ والجغرافية العربية...) تاریخ علم جغرافیا را تاریخ و جغرافیا معنی کرده است.

* صفحه ۱۲٤ متن فرانسه[۱۸] راجع به انس بن تمیم نوشته

۱۴. مطابق ص۲۰۲متن‌عربی. ۱۵. مطابق ص۲۱۰ عربی.
۱۶. مطابق ص۲۱۵ عربی. ۱۷. مطابق ص ۲۳۷عربی.
۱۸. مطابق ص ۲۴۶ عربی.

un éléve d'al — Israili et aussi un Juif

«یك شاگرد الاسرائیلی و او هم یهودی بود» و در ترجمه عربی (وانس بن تمیم وهو یهودی کذلك...) شاگردالاسرائیلی افتاده است.

* در صفحه ۱۳۰ متن فرانسه[۱۹] پل‌کراوس درباب نوشته‌های کیمیاگری‌منتسب‌به جابربن حیان چنین بیان شده است: «هیچ‌کدام از آثار مربوط به کیمیا در اسلام مانند این نوشته‌ها دارای طرح دائرةالمعارفی و اطلاعات وسیع راجع به ادبیات قدیم یونان نیستند» و می‌افزاید «این نوشته‌ها به رسائل اخوان الصفا شباهت دارند که هر دو از یك منشأ هستند و نیز:

La terminologie employée est sans exception celle introduite par Honayn b. Ishâg,ce qui prouve encore unefois que le corpus ne peut avoir été composé avant le troisième siècle de l'hégire

: «اصطلاحات بکار رفته در این نوشته‌ها بدون استثناء همان‌هاست که حنین بن اسحاق داخل کرده است، و این نکته بار دیگر می‌رساند که امکان ندارد مجموعه پیش از قرن سوم هجری نوشته شده باشد» تمامی عبارت اخیر که دارای مضمونی دقیق و مؤثر در قضاوت راجع به موضوع است از ترجمه عربی ساقط شده است.

* صفحه ۱٤۲ متن فرانسه[۲۰] راجع به تاریخ طبری گوید:

vers 963 Abu Ali Mohammad al — Balâni fit un resumé en persan de l'ouvrage d'Altabari

: «در حدود سال ۹۶۳ ابو علی محمد البلمانی از اثر عظیم طبری خلاصه‌ای به‌فارسی تهیه کرد» مؤلف به جای بلعمی، مؤلف تاریخ بلعمی، بلمانی ضبط کرده و عیناً آن را به ترجمه عربی نقل کرده‌اند: شاید هم گناه بزرگی نباشد که نام یك مؤلف فارسی را نشنیده باشند.

* در صفحه ۱٤۸ فرانسه[۲۱] در باب انتقال خلافت از اعراب به ترکان عثمانی می‌خوانیم: در این زمان متوکل خلیفه بغداد به قسطنطنیه برده شد و در آنجا چندی بعد

le sultan prit pour lui et pour ses successeurs le titre "Califac"

: «سلطان برای خود و اعقابش عنوان خلافت گرفت» و ترجمه عربی (حیث اغتصب السلطان منه و من اعقابه لقب الخلافة) در آنجا سلطان لقب خلافت را برای

۱۹. مطابق ص ۲۵۸ عربی. ۲۰. مطابق ص ۲۷۲ عربی.
۲۱. مطابق ص ۲۹۳ عربی.

خود و جانشینان خود از او غصب کرد. فعل prendre به معنای گرفتن است نه غصب کردن. برای غصب کردن افعال بسیاری در فرانسه وجود دارد که مؤلف می‌توانست آنها را بیاورد. استعمال غصب کردن به جای گرفتن فقط بر اثر یك زمینهٔ ذهنی نامساعد امکان دارد. ظاهراً مترجمان عرب در این سرکشی قلم به اختلافات کهنه تاریخی خود با ترکان نظر داشته‌اند.

• درصفحه ۱۵۷ متن‌فرانسه[۲۲] دوکتاب درکیمیاگری از طغرائی نقل کرده یکی کتاب الجواهرالنضیر فی صناعةالاکسیر و دیگری «جامع‌الاسرار والتراکیب‌الانوار»، ولی مترجمان عنوان دوم را دو کتاب تصور کرده و نوشته‌اند: و جامع‌الاسرار؛ و تراکیب الانوار و ظاهراً به تلافی این اضافه محاسبه است که نام «کتاب حقایق الاستشهاد فی الکیمیا» طغرائی را حذف کرده‌اند.

• درصفحه ۱۶۱ متن فرانسه[۲۳] سانتارم پرتغالی را

un historien de la geographie bien connu

«یك نگارندهٔ کاملا مشهور تاریخ علم جغرافیا» وصف کرده است، و در ترجمه عربی (اشارالیه مؤلف الجغرافی البرتغالی المشهور Santarem) ترجمه کرده‌اند. با حذف کلمه تاریخ معنی را عوض کرده‌اند.

• درصفحه۱۶۲ متن‌فرانسه[۲۴] دربارهٔچاپ‌یك‌کتاب این‌اصطلاح‌آلمانیSelbstverlag آورده شده، که معنی آن «خود چاپ کردن» است. یعنی کسی بدون دخالت ناشر شخصاً کتابی را چاپ و منتشر کند. مترجمان عرب با حذف اصطلاح مهجور خود را از جست و جو برای یافتن مفهوم کلمه خلاص کرده‌اند، و معمولا چنین می‌کنند.

• در صفحه ۱۶۶ متن فرانسه[۲۵] راجع به‌کتاب جامع‌الکرکی‌مینویسد:

La traduction d'un chapitre de Càmi se trouve dans un article d'E wiedman. 1918.

«ترجمه یك فصل از جامع در مقاله‌ای از ویدمان آمده است ۱۹۱۸» و ترجمه عربی «و توجد ترجمة للجامع فی مقال بقلم فیدمان ۱۹۱۸» که به جای یك فصل ترجمه تمام کتاب را تصور کرده‌اند.

• در صفحه ۱۷۰ متن فرانسه[۲۶] درباره آثار عبدالکریم شهرستانی می‌نویسد:

un intèret special s'attache pour nous à un autre ouvrage de cet auteur, Târih al — hukamâ

۲۲. مطابق ص۳۰۹ عربی.
۲۳. مطابق ص۳۱۶ عربی.
۲۴. مطابق ص۳۱۸ عربی.
۲۵. مطابق ص۳۲۶ عربی.
۲۶. مطابق ص۳۳۴ عربی.

: «کتاب دیگر این مؤلف تاریخ الحکماء برای ما شایان توجه مخصوص است»، در ترجمهٔ عربی این عبارت حذف شده و از تاریخ الحکماء نامی نیست.

* در صفحه ۱۷۷ متن‌فرانسه[۲۷] راجع به‌مردم ایبری گویدکه ازتعصب سنیان به نهضتهای اسلامی مراکش متوسل می‌شدند:

Il s'agissait cette fois du mouvement qui aboutit à la domination des Almorawides (Al — Murabit les ayant renoncé au monde.)

«این بار به جنبشی متوسل شدند که به تسلط المراودون (که المرابطون آنها را از جهان محو کردند) منجر گردید» و ترجمهٔ عربی این‌است: (و کانت هذه‌الحرکة هی التی انتهت بقیام السلطان المرابطین) بر بنده معلوم نشد موضوع کار المراودون چه بوده‌که المرابطون آنها را از صفحهٔ جهان محوکردند و مترجمان عرب نیز ــ شاید با قصد ــ نام آنها را حذف کرده‌اند. به هر حال حق این بود که نوشته مؤلف را می‌آوردند و نظر خود را بیان می‌کردند.

* صفحه‌۱۷۹ متن‌فرانسه[۲۸] دربارهٔ‌کتاب‌توحیدالباری تالیف‌ابن‌تومرت‌می‌نویسدکه گلدزیهر ترجمهٔ فرانسه آن را در الجزیره به چاپ رسانیده است ۱۹۰۲، و سپس:

on y trouve une tres longue et importante introduction

«مقدمه بسیار مهم و مفصلی در آن دیده می‌شود [که طبعاً گلدزیهر بر آن افزوده]»، و ترجمهٔ عربی چنین است: «وهو ترجمة مطولة قيمة» و آن ترجمهٔ مطول گرانبهایی است» توجه نکرده‌اند که صفات مطول و گرانبها به مقدمهٔ گلدزیهر مربوط می‌شود نه به ترجمه.

* درصفحه ۱۸۸ متن‌فرانسه[۲۹] راجع به ابن طفیل گوید:

connu sous le nom d'Albubacer par les latins.

«در نزد لاتن‌ها به البوباسر معروف است» این جمله در ترجمه عربی افتاده است و در همین صفحه درباره ابن طفیل گوید:

Outre deux traités de Médecine....

«علاوه بر دو کتاب طبی»، که مترجمان عرب آورده‌اند (ولابن طفیل کتاب فی الطب)، ابن طفیل یك کتاب در طب دارد.

* ص ۱۸۹ متن فرانسه[۳۰] درباره ابن رشد دوست ابن طفیل گوید که به‌دعوت ابویعقوب یوسف سلطان مراکش به آنجا رفت تا به جای ابن طفیل که بسیار پیر

۲۷. مطابق ص۳۴۷عربی.
۲۸. مطابق ص ۳۴۹ عربی.
۲۹. مطابق ص۳۶۶عربی.
۳۰. مطابق ص ۳۶۸ عربی.

شده بود شاغل مناصب دیوانی شود، و بعد از درگذشت این شاه مورد عنایت یعقوب المنصور جانشین او واقع شد. ولی در ترجمه عربی المنصور یعقوب نوشته‌اند. و با مراجعه به مآخذ بر بنده معلوم شد که همان ضبط متن فرانسه صحیح است. در همین صفحه ۱۸۹ فرانسه در ذکر ترجمه‌هایی که از کتاب حی‌بن یقظان ابن طفیل انجام شده می‌نویسد:

en anglais par Simon Ockley, London, 1929

«ترجمه انگلیسی توسط سیمون اوکلی، لندن ۱۹۲۹» در ترجمهٔ عربی این عبارت حذف شده و اشتباهاً ترجمهٔ اسپانیولی را که توسط مترجمان پونس و بویجس انجام شده به‌جای آن آورده‌اند:

«ترجمة انجليزية بقلم پونس بويجس» ضمناً ملاحظه می‌شود که متوجه نشده‌اند پونس و بویجس نام دو تن است.

* در صفحه ۱۹۰ فرانسه در سخن از چاپ و ترجمهٔ آثار ابن رشد از ترجمهٔ استولازینیو از:

Commentaire moyen de la poésie.

«شرح الاوسط بر کتاب فن شعر»[31] سخن می‌گوید ولی مترجمان عرب ترجمه کرده‌اند، (مع الترجمة للشرح الاوسط لکتاب السیاسه) ظاهراً poétique ارسطو را با Politikos افلاطون اشتباه کرده‌اند.

* در صفحه ۱۹۳ متن فرانسه[32] راجع به ابن میمون می‌خوانیم چنان شهرتی در طب بدست آورد که

le dernier calif fatimide, al Adid en fit son medecin

سخن بر سر تلفظ al — Adid است که اگر مطابق آنچه نوشته شده تبدیل حروف کنیم باید العضض خوانده شود که یقیناً غلط است. ناچار به مآخذ تاریخی رجوع کردم و معلوم شد که آخرین خلیفه فاطمی العاضد نام داشته و ضبط فرانسه غلط است. پس ترجمهٔ فارسی جمله می‌شود «العاضد آخرین خلیفهٔ فاطمی او را طبیب خود گردانید» مترجمان عرب هم که هر سه مصری هستند و تاریخ کشور خود را می‌دانند متوجه غلط بودن ضبط فرانسه شده‌اند و کلمه را حذف کرده‌اند: (حتی اتخذه آخر الخلفاء الفاطميين طبيبه الخاص) ولی همت نکرده‌اند که صورت صحیح کلمه را بیابند و بر خواننده عرضه دارند.

* صفحه ۲۰۲ متن فرانسه[33] راجع به ادریسی گوید این جغرافیادان اسپانیائی —

۳۱. مقصود شرح‌الاوسطی است که ابن‌رشد بر کتاب فن‌شعر ارسطو نوشته‌است.

۳۲. مطابق ص ۳۸۶ عربی. ۳۳. مطابق ص ۳۹۴ عربی.

سیسیلی

se sert d'une projection qui a quelque analogie avec celle qu adopta plus tard Mercator

«همان روش را در ترسیم سطوح بکار می‌برد که با روشی که مرکاتور بعدها بکار برد شباهتهایی دارد» و ترجمه عربی (و قد استخدم الجغرافی الاندلسی الصقلی فی خریطته الکبیرة تصمیما یشابه من بعض‌الوجوه التصمیم الذی اتخذه بعد ذلك مرکاتور). به جای Projection «تصمیم» آورده‌اند. این کلمه فرانسه علاوه بر معانی دیگر خود، یك اصطلاح هندسی جغرافیایی نیز هست که چنانچه در فارسی آورده‌ام «روش‌ترسیم‌نقشه‌های‌مسطحه» است وهمین‌معنی است‌که‌مناسب بحث‌ادریسی و مقایسه طرز ترسیم نقشه‌های او با مرکاتور است. ظاهراً مترجمان عرب متوجه معنی نشده و کلمهٔ عام تصمیم را که هیچ گونه مناسبت خاصی را نمی‌رساند به‌جای آن نهاده‌اند.

* در صفحه ۲۰۶ متن فرانسه[۳۴] راجع به غافقی داروشناس و گیاه شناس می‌نویسد که ماکس مایرهوف معتقد است که او اصیل‌ترین و بهترین گیاه شناس قرون میانهٔ اسلامی است، ولی متأسفانه آثار کاملش در دست نیست؛ اما به‌تازگی لیدی اوسلر، همسر کتابدار دانشگاه مك‌گیل، فتوکپی یك نسخهٔ خطی از آثار غافقی را برای او فرستاده است مایرهوف ادامه می‌دهد

J'ai depuis quelque semaines ici la photocopi de ce codex princier, qui est écrit par un calligraphe de Bagdade

«چند هفته‌ایست که من یك فتوکپی از این «صورت داروهای مورد اعتماد امیر را» که توسط یك خطاط بغدادی نوشته شده، دارم. وترجمه کرده‌اند «وقد حصلت هنامنذ بضعة اسابیع علی صورة فرتوغرافیة من هذا الاصل...»

code ex princier

به معنای صورت داروهایی بوده که طبیب مورد اعتمادی برای امیری تعیین می‌کرده است و چون معنی اندکی دور از دسترس بوده و مترجمان عرب به‌سادگی آن را «اصل» ترجمه کرده‌اند:

* در صفحه ۲۰۷ متن فرانسه[۳۵] آمده: ابوعبدالله محمدبن ابی‌محمد السقطی در اندلس محتسب بود، پس از کناره‌گیری از شغل حسبه به اصرار دوستان خود کتابی نوشت، و حاصل تجربیات خود را در آن عرضه داشت، و از نیرنگهای گوناگون

۳۴. مطابق ص ۴۰۳ عربی. ۳۵. مطابق ص ۴۰۴ عربی.

کسبه و تجار پرده برداشت از جمله این نیرنگها:

Les moyens qu'ils emploient pour déprecier les marchandises

«وسائلی بود که برای از قیمت انداختن مال‌التجاره به‌کار می‌بردند» طبعاً به هنگام خرید جنس است که تاجر می‌خواهد کالا را از قیمت بیندازد و ارزانتر بخرد. اما ظاهراً مترجمان عرب متوجه مناسبت معنای déprécier نشده مفهوم را درقالبی کلی ریخته‌اند: (والوسائل‌التی یستعملونها فی خداع‌التجار). خدعه و خداع برای از قیمت انداختن جنس معادل دقیقی نیست، زیرا بالا بردن قیمت، به هنگام فروش جنس را هم می‌توان خدعه و خداع توصیف کرد.

* در صفحه ۲۰۸ متن فرانسه[۳۶] عنوان فصل چنین است:

le declin de la science arabo ibérique

شکل کلمه arabo و خط تیره‌ای که بین آن و ایبری هست هر دو نشانه‌های ترکیب دو مدلول با یکدیگرند. چنین است که به‌فارسی ترجمه کرده‌ام «انحطاط علم عرب ــ ایبری یا عربی ــ اندلسی» و مترجمان عرب: (تناقص العلم العربی فی الاندلس) (انحطاط علم عربی در اندلس) ترجمه کرده‌اند. بدین ترتیب این علم را فقط عربی دانسته برای مردم اندلس حقی منظور نداشته‌اند. همین معنی را در ضمن متن نیز تکرار کرده‌اند. پذیرفتنی نیست که مترجمان عرب بدون توجه چنین تغییری در متن داده باشند.

* درصفحه ۲۰۹ متن فرانسه[۳۷] راجع به محیی‌الدین ابن عربی گوید «افکار این فیلسوف افلاطونی و عارف وحدت وجودی به ابن مسره بسیار نزدیك است.» و کتاب الذخائر الاغلاق (کتاب گنج قفل‌ها) را در شرح حالات عرفانی خود نوشته است. اما در عربی اسم کتاب دوبار ذخائر الاعلاق ذکر شده است. دنباله مطلب می‌خوانیم که کتاب نخستین [ترجمان الاشواق] را نیکلسون تصحیح و به انگلیسی ترجمه کرده است:

On y trouve aussi une version abregée du dahair. ce dernier ouvrage a été d'ailleur imprimé à Beyrut

که به‌فارسی میشود: «در آن کتاب [ترجمان الاشواق] ترجمه‌ای هم از خلاصهٔ کتاب الذخائر آمده است، این کتاب ذخائر در بیروت نیز چاپ شده است» و ترجمه کرده‌اند: «و نشر نیکلسون الکتاب الاول مع ترجمة انجلیزیة ویوجدنص مختصر لکتاب ذخائر الاعلاق، طبع بیروت (نیکلسون کتاب اول (ترجمان الاشواق) را با ترجمهٔ انگلیسی آن منتشر کرده و متن ذخائر الاعلاق در بیروت طبع شده است.»

۳۶ مطابق ص۴۰۵ عربی. ۳۷ مطابق ص۴۰۷ عربی.

* در صفحه ۲۱۰ متن فرانسه[۳۸] دربارهٔ آثار ابن‌رشد ذیل‌یادداشت ۷آمده: «کتاب رحلتان (دو سفرنامه) او شامل اطلاعات بسیار درباره تاریخ طبیعی و تاریخ ادبیات است» مترجمان عرب شماره ۷ را در متن مقابل کلمه رحلتان گذاشته‌اند ولی جواب آن را حذف یا فراموش کرده‌اند. و جوابی را که باید به یادداشت ۸ (مربوط به کلمهٔ افریقیه) بدهند در جواب یادداشت ۷ آورده‌اند. چنین است که مطلب درهم و مغلوط شده است.

* در صفحه ۲۱۶ متن فرانسه[۳۹] دربارهٔ ابن الولید اسماعیل بن محمد الشقندی گوید که کار او از نظر علمی اهمیتی ندارد ولی به تازگی آقای امیلیوگارسیاگومز کتابی از او چاپ کرده با عنوان

Elogio del Islam espafiol, Madrid,1934. soit un hymne à l'Espagne (En contraste avec Barberie)

که به‌فارسی میشود: «مدح اسلام در اسپانیا، مادرید، ۱۹۳٤»، که سرود افتخاری است برای اسپانیا (در برابر کشورهای ساحلی مراکش، الجزایر، تونس) و ترجمه عربی چنین است: علی الرغم من ان جارسیا جومزنشر له حدیثا مرثیة للاسلام فی الاندلس به‌عنوان:

Elogio del Islam espanol, Madrid 1934

وهو یتغنی فیها بالاندلس (المتحضرة، مندد ابالهمجیة والجهل) مجموعاً در دومورد اختلاف داریم نخست آنکه مترجمان عرب کلمه اسپانیائی **Elogio** را مرثیه معنی کرده‌اند حال آنکه به نوشته فرهنگهای اسپانیولی، مدح و ستایش معنی می‌دهد و با توضیحی که مؤلف بلافاصله داده: سرود افتخاری است برای اسپانیا، البته این معنی مناسبت تمام دارد، اختلاف دیگر بر سر کلمه Barberie است که به‌علت شباهت با کلمهٔ دیگری به همین شکل محل لغزش بوده است. معنی Barberie کشورهای ساحلی افریقا، مراکش، الجزیره و تونس است، و چون در این معنی اسم خاص محسوب می‌شود با حرف بزرگ B آغاز می‌شود، اما کلمهٔ شبیه آن **barbarie** است به معنای جهل و توحش (بربریت رایج در زبان فارسی) که مترجمان عرب اشتباهاً چنین ترجمه کرده‌اند.

* در صفحه ۲۱۹ متن فرانسه[٤۰] از یکی از مترجمان ایتالیایی از زبان یونانی نام می‌برد: «موسی پرگامینوس ــ و به این جهت او را پرگامینوس گفته‌اند که اهل پرگاماسك بود» و مترجمان عرب اشتباهاً اسم مؤلف را به‌جای عنوان کتاب آورده‌اند:

۳۸. مطابق ص۴۱۰ عربی. ۳۹. مطابق ص۴۲۲ عربی.
۴۰. مطابق ص۴۲۷ عربی.

(و کتاب Pergamasque Moses pergaminus)

* در همین صفحه ۲۱۹ متن فرانسه این اصطلاح ایتالیایی بکار رفته است:
Quattro cento

که اصلا به معنای چهار صد است ولی اصطلاحاً برای قرن چهاردهم به بعد یعنی قرن پانزدهم ایتالیا، و جنبش ادبی و هنری این عهد بکار می‌رود؛ امـــا مترجمان عرب ترجمه کرده‌اند: (وهكذا يمكن أن يقال حقاً ان‌هذه الاربعمائة سنةقد كشفت من جديد عن النصوص الافريقية) که به‌جای قرن چهاردهم قرن چهارم نوشته‌اند. اگر به یك ترجمه سطحی اکتفا نمی‌کردند و در پی درك مفهوم عبارت برمی‌آمدند بی‌تناسب بودن قرن چهارم با موضوع سخن ایشان را متوجه اشتباه فاحش خود می‌ساخت.

* در صفحه ۲۲۰ متن فرانسه[41] در سخن از برنامه‌های مکاتب کلیسایی قرون وسطی دو اصطلاح لاتن بکار رفته:

Les sciences de trivium et du quadrivium

که مراد ازاصطلاح نخستین یك دورهٔ هنری است شامل سه ماده: گرامر، معانی بیان و منطق، و مراد از اصطلاح دوم دورهٔ درسی است مرکب از چهار ماده مربوط به ریاضیات: حساب، موزیك، هندسه و نجوم، مترجمان عرب مفهوم هر دو اصطلاح را حذف کرده به‌سادگی نوشته‌اند (على اشتغالها بعلم النحو).

* در صفحه ۲۳۲ فرانسه[42] در سخن از شکوفایی علم و تسامح مذهبی امیران مسیحی بعد از فتح طلیطله گوید که بزرگان سه دین مسیح و یهود و اسلام همه جا با هم مباحثه داشتند:

daris le,et autour du zocodover de la ville

«در میان و اطراف سوق‌الدواب شهر» و مترجمان عرب نوشته‌اند (ففى اسواق الطليطلة) که کلمه سوق الدواب خود را در هیأت اسپانیولی نشناخته‌اند، به‌دنبال سخن می‌افزاید اسقف ریموندوکه

Oocupait aussi la charge de grand chancelier du royaume de Castilla

«سمت وزیر اعظم قلمرو کاستیل را نیز داشت» مترجمان عرب سمت وزیر اعظم را حذف کرده‌اند (وكان دون ريموندو اسقف طليطله نفسه).

* صفحه ۲٤٤ متن فرانسه[43] راجع به لئوناردو پیزانو، آغازگر علم ریاضی در

۴۱. مطابق ص۴۳۰ عربی. ۴۲. مطابق ص۴۵۵ عربی.
۴۳. مطابق‌ص ۴۸۱ عربی.

غرب یادداشتی آمده با شماره ۲ که ضمن آن از ارتباط لئوناردو با فدریگوی دوم و دانشمندان دربار اوسخن رفته است. این یادداشت نسبتاً مفصل که حدود نصف صفحه با حروف ریز است و یادداشت ۳ که سه سطر است هر دو در ترجمهٔ عربی حذف شده است، جای یادداشتها در صفحه ٤٨١ متن عربی بعد از یادداشت ۱ است. در متن ترجمهٔ شمارهٔ یادداشتها درجای خود آمده فقط جواب آنها حذف‌شده است.

* صفحه ٢٤٥ متن فرانسه[44] در سخن از اسپانیاییهایی که متون عربی ترجمه کرده‌اند از شخصی به‌نام آزنالدوس نام می‌برد که از جمله کتب زیر را ترجمه کـــرده

از قسطـــابـــن لـــوقـــا De physicis ligaturis de conservatianè از ابن سینا De viribus cordis از ابوالعلاء زهر Corporis et regimine sanitatis

از ابوالصلت امیة بن عبدالعزیز Albujal de medicinis simplicibus.

مترجمان عرب نام هر ٤ مؤلف را حذف کرده‌اند.

در همین صفحه ٢٤٥، حدود ٣٤ سطر از یادداشت که با حروف ریز نوشته شده به ترجمه نقل نشده است. در این یادداشت مطالبی به زبان اسپانیولی از نوشته‌های ژولین ریبرا راجع به ریموند لول آمده که احتمالا ترجمهٔ آنها آسان نبوده است.. جای این یادداشت در صفحهٔ ٤٨٣ ترجمه عربی، دقیقاً قبل از پاراگراف (٦٢) است.

* صفحه ٢٥٤ متن فرانسه[45] راجع به اقدامات آکادمی بین‌المللی تاریخ علوم می‌گوید که در مرحلهٔ نخست کمیسیونی به ریاست ژولیوس روسکا مأمور شد تا در تبدیل حروف عربی به لاتن اقدام کند. او توانست در کمیسیونی که در سال ۱۹۳۵ منعقد شد یك سیستم تبدیل حروف biunivoque ایجاد کند ـ یعنی سیستم یك حرف در برابر یك حرف، و منظور این‌است که در تبدیل حروف عربی به لاتن در برابر هر حرف عربی یك حرف به عنوان معادل منظور شود، نه بیشتر. مثلا دربرابر ج بطوری‌که آکادمی رم پیشنهاد کرده و مؤلف در آغاز کتاب آورده g گذاشته شود نه مانند سابق dj چه در این صورت امکان دارد که یکی از این دو حرف با حروف دیگر کلمه ترکیب شود و به هر حال نوعی اختلال ایجاد کند. مترجمان عرب آن را «موحدالصوت» ترجمه کرده‌اند که ترجمهٔ ناقصی است و تصور نمی‌کنم‌هیچ خواننده عرب با هوشی مفهوم مورد نظر مؤلف را درك کند. ترجمهٔ صحیح باید در برگیرنده معنای «از دو جانب موحد الصوت» یك حرف در برابر یك حرف، باشد ـ ضمناً بیفائده نیست که متوجه سازم گوشهٔ سخن آقای میلی در اینجا متوجه اصحاب

۴۴. مطابق ص۴۸۲عربی. ۴۵. مطابق ص ۴۹۵ عربی.

دائرةالمعارف اسلام است که این اصل را رعایت نکرده‌اند.

* صفحهٔ ۲۷۵ متن فرانسه[۴۶] در سخن از آثار حاجی خلیفه گوید: (تقویم التواریخ جدولهای وقایع تاریخی است که در ۱۰۵۸ هجری تألیف یافته است» مترجمان عرب عنوان تقویم‌التواریخ را حذف کرده‌اند و سال ۱۰۵۸ را به کتاب قبلی حاجی خلیفه یعنی «سلم الوصول الی طبقات الفحول» نسبت داده‌اند، که بدین ترتیب خطا مضاعف شده است؛ و در همین صفحه از کتاب دیگر حاجی خلیفه به نام «جهان نما» نام می‌برد که مترجمان عرب آن را «جهان نامه» خوانده‌اند.

* درصفحه۲۸٤ متن‌فرانسه[٤٧] ضمن ارائه سیاهه‌کتب خطی‌که برای‌چاپ‌اولویت دارند از کتاب التصریف Ketab — al — tasrif تألیف ابوالقاسم زهراوی نام می‌برد. مترجمان عرب آن را «کتاب التعریف» نوشته‌اند. ریحانةالادب. (به شماره ۲۸۷) زیر عنوان زهراوی، مکنی به ابوالقاسم نوشته است که کتاب التصریف لمن عجز عن التألیف «در ۱۷۷۸ با ترجمهٔ لاتینی آن در اکسفرد چاپ شده است.»

و اینك بعضی موارد جزئی را که تصور می‌کنم براثر اشتباه در نقل‌کلمات یا غفلت در غلط‌گیری چاپ به‌وجود آمده در زیر می‌آورم:

* ص ٦٥ متن فرانسه[٤٨]

En réalité les dix livres ne contiennent que...

«در واقع ده کتاب شامل نیستند جز...» و در ترجمهٔ عربی «فی‌الواقع لا تشتمل کتب‌السبعة» که به جای ۱۰ کتاب هفت کتاب نوشته است. در صفحه ۷۱ متن فرانسه[٤٩] آمده

arabischen Handschrift der Bibliothèque Nationale

« نسخهٔ خطی عربی در کتابخانه ملی» و در ترجمه عربی: «لمخلوط عربی فی‌المکتبة الاهلیة بباریس» که یقیناً بجای ملیه، اهلیه نوشته شده است.

* صفحه ۸۸ متن فرانسه[۵۰] دربارهٔ آثار ابن الحسیب گوید که شهرت بسیار یافت و یکی از آثار او به لاتن ترجمه شد و در ۱٤۹۲ در ونیز چاپ‌شد، ۱٤۹۲ در ترجمهٔ عربی ۱۹٤۲ نوشته شده است.

* در صفحه ۹۲ متن فرانسه[۵۱] آمده en particulier le IXe livre و در ترجمه عربی «و نشر الکتاب العاشر» که به‌جای نهم، دهم نوشته‌اند.

۴۶. مطابق ص۵۲۹ عربی.

۴۷. مطابق‌ص ۵۴۷ عربی.

۴۸. مطابق ص۱۱۹ عربی.

۴۹. مطابق ص ۱۳۰ عربی.

۵۰. مطابق ص۱۶۹ عربی.

۵۱. مطابق ص ۱۷۶ عربی.

* صفحه۹۷متن‌فرانسه[۵۲] درذکر آثارابوعبدالله محمدبن احمدبن یوسف‌الخوارزمی (الکاتب) گوید که کتاب مفاتیح‌العلوم او در دو قسمت تنظیم شده علوم شرعیه و علوم بیگانه

la jurisprudence etc.... en 11 sections

«فقه و غیره در یازده قسمت» و در ترجمهٔ عربی آمده «الفقه الخ‌فی‌قسمین» در دو قسمت

*درصفحه۱۰۸متن‌فرانسه[۵۳] عنوان‌فصل‌چنین‌است C) Deuxième Pèriode «مرحلهٔ‌دوم» و در ترجمهٔ عربی آمده المرحلة الثالثة. مؤلف دورهٔ دوم ارتقاء علم عرب در شرق را به دو مرحله تقسیم کرده، مرحلهٔ اول را با علامت (b مشخص کرده و به شرح سه دانشمند: بیرونی، ابن‌سینا و ابن‌الهیثم اختصاص داده، ومرحلهٔ دوم را با علامت (c مشخص کرده و به شرح موضوعات ریاضی، نجوم، جغرافیا و طب اختصاص داده است. مترجمان عرب متوجه نظر مؤلف در این طرز تقسیم نشده مرحلهٔ دوم از دورهٔ دوم را به مرحلهٔ سوم (اصلاح) کرده‌اند. در واقع با دخالت در متن روش مؤلف را برهم زده‌اند.

* صفحه ۱۲۳ متن فرانسه[۵۴] دربارهٔ آثار علی عباس آمده، قسمت مربوط به امراض جلدی عمومی و خصوصی (مربوط به مقاله ۸)، و در عربی (فی المقالة الثانیة) مقالهٔ دوم است.

* صفحه ۱۳۵ متن فرانسه[۵۵] راجع به راههایی که اعراب جادو و کیمیا را از یونان باستان اقتباس کرده‌اند گوید همانقدر از طریق ترجمه‌ها که از طریق دستکاریها که در modèles grecs (نمونه‌های یونانی) بعمل آورده‌اند. و ترجمه کرده‌اند (علی اساس النماذج الا فریقیة). که مسلماً اشتباه است و صحیح اغریقیه = یونانی است.

* صفحه۱۸۷ متن‌فرانسه[۵۶] راجع به‌کتاب المقتبس ابن حیان می‌نویسد مشتمل است بر تاریخ

règne du calif Umayade Abd — Allah a Cordou

«خلافت عبدالله اموی در کردو (و ترجمهٔ عربی المشتمل علی التاریخ الخلیفة عبدالله فی قرطبة). که اموی از ترجمه افتاده است.

* صفحه۱۹۰ متن فرانسه آمده[۵۷] اخیراً آقای امیلیوگارسیاگومز اطلاعاتی‌دربارهٔ

۵۲. مطابق ص۱۷۶ عربی.
۵۳. مطابق ص ۱۸۵عربی.
۵۴. مطابق ص۲۲۱ عربی.
۵۵. مطابق ص۳۴۴ عربی.
۵۶. مطابق ص۲۶۹ عربی.
۵۷. مطابق ص ۳۶۳عربی.

یك قصه قدیمی عربی بدست آورده و معتقد است که ابن طفیل طرح رمان حی‌بن یقظان خود را (نه محتوای فلسفی آن را) از این قصه گرفته است. و ترجمهٔ عربی چنین است «و ذکر فیه تنبیهات الی قصة غربیة قدیمة کشف اخیراً» که به‌جای قصهٔ عربی، قصهٔ غربی نوشته شده است.

صفحه ۲۱۸ متن فرانسه[58] آمده جریان دیگر ترجمه از یونانی آن بود که توسط دانشمندان قسمت

Septentrionale de l'italie

«نواحی شمال ایتالیا» انجام شد. مترجمان عربی ترجمه کرده‌اند «... من عمل علماء الجانب الشرقی من ایطالیا» به‌جای شمالی، شرقی.

• صفحه۲۱۹ متن فرانسه[59] تسهر سالرنورا civita Hippocratica نامیده، مترجمان عرب در صفحه ٤٢٧ آن را موطن البقراط ترجمه کرده‌اند و در صفحه ٤٣٢، مدرسة الطب الابقراطی. و صحیح همان موطن بقراط است.

در صفحه ٢٦٤ متن فرانسه[60] راجع به کتاب نهایة الارب فی فنون الادب از شهاب الدین احمد نویری گوید که قسمت آخر این کتاب که به تاریخ مربوط می‌شود و تقریباً نصف کل کتاب است

9 pooo Pages imprimèes

«۹هزار صفحه‌چاپی» است و مترجمان عرب‌نوشته‌اند«تسعةآلاف‌صفحةمخطوطة» ۹ هزار صفحهٔ خطی. نمی‌دانم شاید حق با مترجمان عرب باشد ولی باید تذکری می‌دادند، که حمل بر اشتباه نشود.

۵۸. مطابق ص۳۶۸ عربی ۵۹. مطابق ص۴۲۶ عربی.
۶۰. مطابق ص۵۰۸ عربی.

بها: ۵۰۰ ریال